۱۴۳۴ ہجری ۲۰۱۳ء

نام کتاب : اُردو نثر کا تنقیدی مطالعہ

مصنف : ڈاکٹر سنبل نگار

اہتمام : دارُالنوادر، لاہور

مطبع : میٹرو پرنٹرز، لاہور

ڈسٹری بیوٹرز

اُردو بازار، نزد ریڈیو پاکستان، کراچی۔
فون: 32212991-32629724

فرسٹ فلور، الحمد مارکیٹ، غزنی سٹریٹ
اُردو بازار، لاہور فون: 37320318 فیکس: 37239884

فہرست

☆☆☆☆☆

پیش گفتار

"اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ" جسے اس سلسلے کی پہلی کڑی سمجھنا چاہیے اب سے سال بھر پہلے شایع ہوئی تھی۔ پروفیسر مسعود حسین نے اسے حوصلہ افزا کلمات سے نوازا۔ چند تبصرے بھی چھپے جن میں اس کوشش کو سراہا گیا۔ غرض کتاب پسند کی گئی۔ اس کے لیے اللہ تعالیٰ کا شکر اور قارئین کا شکریہ ادا کرتی ہوں۔

کتاب کی پذیرائی نے حوصلہ بڑھایا۔ پہلی کتاب چھپی تو اس دوسری کتاب میں زیادہ دیر نہ لگے اس خیال سے کتابت کے لیے کمپیوٹر کا استعمال کیا گیا۔ شروع سے یہ کوشش رہی کہ صفحات کی تعداد تین سو سے آگے نہ بڑھے تاکہ دونوں کتابوں کی ضخامت کم و بیش یکساں رہے۔ مگر اب دیکھا تو پتا چلا کہ یہ کوشش ناکام ہو چکی۔ کچھ مضمون روک لینے کا ارادہ کیا مگر ایجوکیشنل بک ہاؤس کے پروپرائٹر جناب اسدیار خاں نے فیصلہ کیا کہ کتاب کو اسی طرح پریس بھیج دیا جائے۔

خدا کرے کہ کتاب آپ اہل نظر کو پسند آئے اور راقم کی یہ ناچیز کوشش کار آمد ہو۔

جہاں نما، آزاد نگر
علی گڑھ

سنبل نگار

اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ

ڈاکٹر سنبل نگار نے "اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ" کے نام سے پیش نظر مجموعہ مضامین میں اردو شاعری کی اہم اصناف۔۔۔غزل، قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی کا شستہ ذوق اور متوازن نقطہ نظر سے تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ اس میں اردو طلبا کی امتحانی ضروریات کو خاص طور پر پیش نظر رکھا ہے۔ ہر صنف کے اہم شعرا کے منتخب کلام سے بحث کرنے سے پہلے صنف مخصوص کا تاریخی اور ہیئتی نقطہ نظر سے جائزہ لیا ہے۔ مختلف شعرا کے کلام سے بحث کرتے وقت انھوں نے ہر قسم کی طرفداری سے گریز کیا ہے۔

کہنے کو یہ اردو کے مختلف شعرا کے کلام پر مختصر مضامین ہیں لیکن ان کے اختصار میں ان کے برسوں کے مطالعے کا نچوڑ ہے۔ ان میں سے بعض مضامین جامعہ اردو علی گڑھ کے رسالے "ادیب" میں جگہ پاکر قبول عام حاصل کر چکے ہیں۔

خوشی کی بات یہ ہے کہ ان کا اسلوب تحریر ایک مخصوص قسم کی دلکشی کے ساتھ سادہ و رواں ہے۔ وہ ایک ایسی "سہل نگار" ہیں جن سے نہ صرف بساط ادب کے نو وارد بلکہ وہ استاد بھی بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں جو انگریزی کی بے محل اصطلاحوں کے بغیر اردو میں لقمہ نہیں توڑ سکتے۔

(پروفیسر) مسعود حسین
شیخ الجامعہ، جامعہ اردو، علی گڑھ
سابق وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

IHSAN UL HAQ
B.S-URDU

فورٹ ولیم کالج

ادب کی تاریخ میں ایسی مثالیں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہیں کہ جو قدم محض سیاسی اور تجارتی فائدے کے لیے اٹھایا گیا وہ ایسا پائدار نقش چھوڑ گیا کہ ادیبوں کی آئندہ نسلوں کے لیے نشان راہ ثابت ہوا اور انھیں اصل منزل کا پتا دیتا رہا۔ کلکتے میں فورٹ ولیم کالج اس غرض سے قائم کیا گیا تھا کہ نو وارد انگریز افسروں کو دیسی زبانوں سے صرف اس حد تک روشناس کرا دیا جائے کہ انگریزی حکومت کا کام چلانے میں انھیں کوئی دقت محسوس نہ ہو۔ اس وقت اردو زبان میں ایسی کتابیں موجود نہ تھیں جو "صاحبان عالی شان" کو بول چال کی زبان سکھانے میں مدد دے سکیں۔ چنانچہ ملک کے گوشے گوشے سے ایسے مصنفوں کو بلا کر کالج میں ملازم رکھا گیا جو نہایت آسان اور عام فہم زبان میں کتابیں لکھ سکیں۔ نتیجہ یہ کہ اردو میں فارسیت سے آزاد' لفاظی اور عبارت آرائی سے بے نیاز سلیس زبان کی داغ بیل پڑ گئی اور اردو نثر کی ترقی کے امکانات روشن ہو گئے۔ آیئے پہلے تاریخ کے صفحات پلٹ کر یہ دیکھتے چلیں کہ کالج کے قیام کی ضرورت کب اور کیوں محسوس ہوئی۔

کالج کے قیام کا پس منظر یہ ہے کہ بدیسی قومیں ہمیشہ ہندوستان پر قبضہ جمانے اور یہاں کی دولت سے فائدہ اٹھانے کی کوشش میں مصروف رہی ہیں۔ پندرہویں صدی عیسوی کے آخر میں پرتگالی سیاح واسکوڈی گاما ہندوستان آیا۔ اس کی زبانی یہاں کی دولت کے قصے سن کر پرتگالی تجارت کی غرض سے ہندوستان آئے۔ ان کی دیکھا دیکھی پہلے ڈچ پھر انگریز ادھر متوجہ ہوئے۔ ۱۶۰۰ عیسوی میں انگریز تاجروں نے ملکۂ برطانیہ الزبتھ سے ہندوستان میں تجارت کرنے کا فرمان حاصل کیا۔ تجارت کے لیے ایک کمپنی قائم کی گئی جس کا نام ایسٹ انڈیا کمپنی رکھا گیا۔ ۱۶۰۸ء میں کپتان ہاکنس نے بادشاہ جہانگیر سے سورت کی بندرگاہ میں ایک

تجارتی کوٹھی بنانے کا اجازت نامہ حاصل کیا۔ سرٹامس رو نے ۱۶۱۵ء میں ایک اور تجارتی کوٹھی کی تعمیر کا پروانہ حاصل کیا۔ ۱۶۳۳ء میں مچھلی پٹم کے مشرقی ساحل پر تیسری تجارتی کوٹھی کی بنیاد پڑی۔

ان تین تجارتی کوٹھیوں کی تعمیر کے چند برس بعد ۱۶۴۰ء میں انگریزوں نے مدراس شہر آباد کیا اور وہاں ایک قلعہ تعمیر کیا جو سینٹ جارج کے نام سے مشہور ہوا۔ ۱۶۶۱ء میں جب چارلس دوم کی شادی پرتگال کی شہزادی سے ہوئی تو بمبئی کا علاقہ جہیز کے طور پر انگلستان کے قبضے میں چلا گیا۔ ۱۶۶۸ء میں حکومت انگلستان نے یہ علاقہ کمپنی کی تحویل میں دے دیا۔ چارلس دوم نے ایسٹ انڈیا کمپنی کو اپنا سکّہ جاری کرنے، حفاظتی فوج رکھنے، قلعے تعمیر کرنے اور غیر عیسائی قوتوں سے زور آزمائی کرنے کی اجازت دیدی تو کمپنی کے حوصلے بہت بڑھ گئے۔ یہاں تک کہ مغل سلطنت کو کمزور پاکر بلا اجازت ہگلی کے قریب ایک تجارتی کوٹھی تعمیر کرنی چاہی مگر اورنگ زیب نے فوجی کارروائی کرکے تعمیر روک دی۔ آخر ۱۶۹۰ء میں کمپنی نے بادشاہ سے معافی مانگ لی اور دوبارہ تجارت کا فرمان حاصل کرلیا۔ انھوں نے ہگلی کے قریب ایک چھوٹی سی بستی آباد کرلی جو آگے چل کر کلکتہ کے نام سے مشہور ہوئی۔ انگریزوں نے یہاں ایک قلعہ بھی تعمیر کیا جس کا نام "فورٹ ولیم" رکھا گیا۔ اس قلعے کی تعمیر ۱۷۵۷ء میں شروع ہوکر ۱۷۷۳ء میں مکمل ہوئی۔

۱۷۵۷ء میں فورٹ ولیم کی تعمیر شروع ہوئی۔ اس کے ٹھیک سو سال بعد ۱۸۵۷ء میں ہندوستانیوں کی بغاوت کو کچلنے کے بعد انگریزوں نے ہندوستان کی سرزمین پر اپنے قدم مضبوطی کے ساتھ جما لیے۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد مغل سلطنت کا زوال شروع ہوگیا تھا۔ انجام یہ ہُوا کہ آخری مغل تاجدار بہادر شاہ کو گرفتار کرکے رنگون بھیج دیا گیا۔ مغل سلطنت کے اراکین کی جگہ انگلستان سے متواتر ہندوستان پہنچنے والے انگریز افسروں نے لے لی۔

کالج کے قیام کا مقصد یہ تھا کہ انگلستان سے ہندوستان آنے والے افسروں کو ہندوستانی تہذیب سے روشناس کرایا جائے اور ہندوستانی زبانوں کو کسی حد تک سمجھنے اور بولنے کی تعلیم دی جائے۔ کالج کے قیام سے بہت پہلے انگریزوں کو اس ضرورت کا احساس ہو چکا تھا۔ اس وقت سرکاری زبان کا درجہ تو فارسی کو حاصل تھا لیکن بول چال کی زبان ہندوستانی یعنی اردو تھی اور اس کا جاننا کمپنی کے سول ملازمین کے لیے بہرحال ضروری خیال کیا جاتا تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کمپنی کے کورٹ آف ڈائرکٹرس نے ۲۲؍ دسمبر ۱۶۷۷ء کو قلعہ سینٹ جارج (مدراس) کو ایک مراسلہ بھیجا جس کے ذریعے اعلان کیا گیا کہ کمپنی کے جو ملازمین فارسی سیکھیں گے انھیں دس پونڈ اور جو انڈسٹان یعنی ہندوستانی سیکھیں گے انھیں بیس پونڈ بطور انعام دیے جائیں گے۔ یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ اٹھارویں صدی کے آخر تک جو انگریز ملازمین ہندوستان آتے تھے ان کی تعلیم کا بندوبست انگلستان میں ہی کیا جاتا تھا۔

ہندوستان کے پہلے گورنر جنرل وارن ہسٹنگز جو ۱۷۷۴ء سے ۱۷۸۵ء تک اس عہدے پر فائز رہے تعلیم کی برکتوں کے بہت قائل تھے۔ ان کی خواہش تھی کہ ہندوستان آنے والے انگریز افسران تعلیم سے بہرہ ور ہوں، اعلا اخلاق رکھتے ہوں اور کسی نہ کسی حد تک ہندوستان میں بولی جانے والی زبان سے بھی واقف ہوں۔ ۱۷۸۰ء میں جب کلکتہ مدرسہ قائم ہوا تو اسے گورنر جنرل کی سرپرستی حاصل تھی۔ اس مدرسے سے انگریز افسروں نے بھی فیض اٹھایا۔

لارڈ ولزلی نے ۱۷۹۸ء میں گورنر جنرل کا عہدہ سنبھالا اور ۱۸۰۵ء تک اس پر برقرار رہے۔ وہ وارن ہسٹنگز کے نقش قدم پر چلے۔ انھوں نے یکم جنوری ۱۷۹۹ء کو اورینٹل سمینری (ORIENTAL SEMINARY) قائم کی۔ اس کے قیام میں ڈاکٹر جان بورتھوک گل کرسٹ گورنر جنرل کے شریک کار رہے۔ اس ادارے کے قیام کا

مقصد ہندوستان میں تعلیم کو فروغ دینے کے ساتھ ساتھ یہ بھی تھا کہ اس ملک میں برطانوی حکومت کو استحکام حاصل ہو- یہ ایک تجرباتی قدم تھا اور اسے فورٹ ولیم کالج کے قیام کا پیش خیمہ سمجھنا چاہیے- فورٹ ولیم کالج قائم ہو جانے کے بعد سیمنری کو بند کردیا گیا-

کالج کا افتتاح لارڈ ولزلی نے ۱۰- جولائی ۱۸۰۰ء کو کیا لیکن جب کالج کے ضوابط قلمبند کیے گئے تو کالج کے قیام کی تاریخ پیچھے ہٹا کر ۴- مئی ۱۸۰۰ء درج کی گئی- یہ تاریخ سلطان ٹیپو پر انگریزوں کی فتح کی پہلی سال گرہ کا دن تھا- دکن کا یہ شیر انگریزوں کے عزائم کے راستے کا سب سے بڑا کانٹا تھا- ۴- مئی ۱۷۹۹ء کو جب سرنگا پٹم میں سلطان ٹیپو کو شکست ہوگئی اور مجاہدوں کی لاشوں کے نیچے سے شہید سلطان کا مردہ جسم برآمد ہوا اور شناخت کرلیا گیا تو انگریز فوج کا کمانڈر خوشی سے ناچنے لگا اور چیخ اٹھا "اب ہندستان ہمارا ہے-" یہ دعوا بے بنیاد نہیں تھا- انگریزوں کے لیے اس سے زیادہ اور کس واقعے کی اہمیت ہو سکتی تھی- ولزلی نے اس فتح کا جشن پورے اہتمام سے منایا-

کورٹ آف ڈائرکٹرس کا رویہ کالج کے سلسلے میں کیا ہوگا شاید لارڈ ولزلی کو اس کا اندازہ تھا- وہ جانتے تھے کہ تاجروں کی اس ٹولی کو تعلیمی کام پر روپیہ صرف کرنا منظور نہ ہوگا- اس لیے انھوں نے کورٹ کی منظوری کے بغیر کالج قائم کردیا- انھیں خیال تھا کہ بعد میں شاید وہ اسے ہموار کرسکیں- لارڈ ولزلی نے جب ضوابط مرتّب کیے تو اس میں لکھا کہ جو افسر کالج میں تعلیم پائیں گے ان سے کالج کا کچھ خرچ بطور فیس وصول کیا جائے گا اور یہ کہ ہر افسر کے لیے تین سال کی تعلیم لازمی ہوگی- انھوں نے یہ نشان دہی بھی کی کہ خرچ کے لیے کس کس مد سے کتنی رقم فراہم ہوگی- مقصد یہ کہ بجٹ کی رقم زیادہ محسوس نہ ہو-

ولزلی کی کوششیں ناکام رہیں اور کورٹ کے ممبران نے کالج کے سلسلے میں تنگ دلانہ رویّہ اختیار کیا۔ انھوں نے ۲۷۔ جنوری ۱۸۰۲ء کو اسے فوراً بند کردینے کا حکم صادر کردیا۔ ولزلی نے اس حکم پر عمل درآمد کو ملتوی کردیا اور کورٹ کے ممبران کو راضی کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے کورٹ کو ایک خط لکھ کر کالج کو جاری رکھنے کا مطالبہ کیا اور لکھا کہ ''کالج کو قائم رہنا ہوگا ورنہ سلطنت ختم ہوجائے گی۔''

ولزلی کو اس کوشش میں صرف اتنی کامیابی حاصل ہوئی کہ کورٹ کے ممبران کی سختی میں کسی حد تک کمی آگئی۔ ولزلی کے ذہن میں ایک عظیم الشان درس گاہ کا منصوبہ تھا۔ کالج کو عارضی طور پر فورٹ ولیم میں شروع کردیا گیا تھا مگر وہ اس کے لیے گارڈن ریچ پر زمین خرید کر کالج کی شاندار عمارت تعمیر کرانا چاہتے تھے۔ یہ سب تو کیسے ممکن ہوتا معمولی پیمانے پر بھی کالج چلانا محال ہوگیا۔ ڈائرکٹرس کے رویّے سے بددل ہوکر لارڈ ولزلی نے استعفا دے دیا اور اگست ۱۸۰۵ء میں وہ انگلستان لوٹ گئے۔

کالج کا زوال لارڈ ولزلی کے انگلستان جانے کے ساتھ ہی شروع ہوگیا۔ کالج پر کورٹ آف ڈائرکٹرس کا پہلا بھرپور حملہ ۲۱۔ مئی ۱۸۰۶ء کو ہوا۔ اس دن انگلستان میں ہیلی بری کے مقام پر ایک کالج قائم کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ ساتھ ہی یہ بھی طے کیا گیا کہ جنوری ۱۸۰۷ء سے کالج کے اخراجات میں کمی کردی جائے۔ خرچ کم کرنے کی غرض سے پرووسٹ اور اسسٹنٹ پرووسٹ کے عہدے ختم کردیے گئے۔ مشرقی زبانوں کے کورس کی مدّت گھٹا کے ایک سال کردی گئی۔ منشیوں کی تعداد بھی کم کردی گئی۔ جون ۱۸۳۰ء میں کالج میں صرف ایک سکریٹری اور تین ممتحن رہ گئے۔ لیکچرز کا سلسلہ منقطع ہوگیا۔ پروفیسر اور منشی سبکدوش کردیے گئے۔ غرض کالج بند ہونے کے آثار پوری طرح نمایاں ہوگئے۔

کالج کا خاتمہ آخر کار ہو کر ہی رہا۔ کچھ عرصے تک کالج برائے نام باقی تو رہا مگر اس کی تمام خصوصیات مٹادی گئیں۔ کچھ دنوں بعد خود کالج بھی مٹ گیا۔ جنوری ۱۸۵۴ء میں گورنر جنرل کے حکم سے کالج کا باضابطہ طور پر خاتمہ ہو گیا۔ اس طرح ایک ایسا علمی ادارہ جس نے ہندوستان کی کئی زبانوں کی ناقابل فراموش خدمات انجام دیں اور آئندہ بھی جس سے بیش بہا علمی کارناموں کی توقع کی جاسکتی تھی، زر پرستی اور خود غرضی کی نذر ہو گیا۔

شعبۂ تصنیف و تالیف

فورٹ ولیم کالج میں ہندوستان کے علاوہ سنسکرت، فارسی، عربی اور بنگالی زبانوں کی تعلیم کا اہتمام کیا گیا تھا لیکن ہم صرف ہندوستانی زبان کے شعبے کا ذکر کریں گے اور یہ وضاحت کر دینا چاہیں گے کہ اس وقت ملک کے بیشتر حصوں میں عام بول چال کی زبان اردو تھی اور ہندوستانی سے یہی زبان مراد ہے۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کالج تو طالب علموں کو پڑھانے کے لیے ہوتا ہے۔ یہ کس طرح کا کالج تھا کہ اس میں مصنفوں کی ضرورت بھی پیش آئی۔ ضروری ہے کہ پہلے اسی نکتے پر روشنی ڈالی جائے۔

کالج کی غرض و غایت دراصل یہ تھی کہ انگلستان سے تازہ وارد انگریز افسروں کو ہندوستان کی تہذیب اور ہندوستان میں بولی جانے والی خاص خاص زبانوں سے صرف اس حد تک واقف کرادیا جائے کہ وہ اپنے ہندوستانی ماتحتوں اور عام لوگوں کی بات سمجھ سکیں اور اپنی بات ہندوستان کے باشندوں کو سمجھا سکیں۔ جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، اس زمانے میں پورے ملک میں جو زبان زیادہ تر بولی اور سمجھی جاتی تھی وہ اردو زبان تھی۔ اس لیے اردو کو ہی ہندوستانی کہا جاتا تھا۔ چنانچہ

اردو کی طرف خاص طور پر توجہ کی گئی۔

کتابوں کی ضرورت اس وقت محسوس ہوئی جب درس و تدریس کے لیے موزوں کتابوں کی تلاش کی گئی۔ اندازہ ہوا کہ جس طرح کی درسی کتابیں عام بول چال کی زبان سکھانے کے لیے درکار ہیں وہ موجود نہیں۔ چنانچہ اشتہار چھاپ کر اہل قلم کو اس طرف متوجہ کیا گیا۔ ملک کے مختلف حصوں سے ملازمت کے لیے درخواستیں موصول ہوئیں۔ مصنفین و مترجمین کے تقرّر کے بعد شعبۂ تصنیف و تالیف قائم ہوا۔ لکھنے والوں کے دو درجے تھے۔ منشی اور ماتحت منشی۔ ان کے اوپر چیف منشی اور سکنڈ منشی تھے۔ چیف منشی کی جگہ پر میر بہادر علی حسینی کا دو سو روپے ماہوار پر تقرر ہوا۔ تارنی چرن سکنڈ منشی مقرّر ہوئے۔ ان کی تنخواہ سو روپے ماہوار تھی۔ میرامن، میر حیدر بخش حیدری، میر شیر علی افسوس، مرزا علی لطف، مظہر علی خاں ولا، مرزا کاظم علی جوان، نہال چند لاہوری، بینی نرائن جہاں، مرزا جان طپش، اکرام علی، خلیل خاں اشک، غلام غوث، کندن لال، کاشی راج، للولال جی وغیرہ کا منشیوں میں تقرر ہوا۔ شعبۂ ہندوستانی کی سربراہی کا منصب گل کرسٹ کو سونپا گیا۔ وہ اس کے پوری طرح اہل تھے اور اس شعبے کی ترقی ان کی ہی رہین منت ہے۔

شعبۂ تصنیف و تالیف کو فروغ دینے کے لیے ایک چھاپہ خانہ کھولا گیا جس میں طباعت کے لیے اردو ٹائپ استعمال ہوتا تھا۔ کالج کے ملازمین کے علاوہ دیگر اہل قلم کو بہترین کتابوں پر انعام دینے کا اعلان کیا گیا تاکہ مصنفوں کی حوصلہ افزائی ہو، کتابوں کی طباعت کے لیے مالی امداد دینے کا فیصلہ بھی کیا گیا۔ قصہ خواں اس لیے ملازم رکھے گئے تاکہ طالب علم الفاظ کے صحیح تلفّظ سے واقف ہو سکیں۔

فورٹ ولیم کالج کے اہم مصنّفین کا مختصر تعارف یہاں پیش کیا جا رہا ہے۔ اختصار کے خیال سے بعض مصنفین کو نظرانداز کرنا پڑا۔

ڈاکٹر جان گل کرسٹ کالج کے ہندوستانی شعبے کے سربراہ بھی تھے اور اس کے علاوہ ایک اہم مصنف بھی۔ ان کا پورا نام جان بور تھوک گل کرسٹ تھا۔ ایڈنبرا (اسکاٹ لینڈ) میں ۱۷۵۹ء میں پیدا ہوئے۔ ۹۔ جنوری ۱۸۴۱ء کو پیرس میں وفات پائی۔ ۱۷۸۰ء میں قسمت آزمائی کے لیے بمبئی پہنچے۔ یہاں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازمین میں ان کا انتخاب ہوگیا اور وہ کلکتہ چلے آئے۔ ہندوستانی زبان یعنی اردو سیکھنے کا انھیں ایسا شوق ہوا کہ مشرقی لباس اپنا لیا اور مشرقی تہذیب اختیار کرلی۔ اردو زبان کو پوری طرح سیکھنے کے خیال سے انھوں نے دلی اور لکھنؤ کے سفر بھی کیے کیونکہ یہ شہر اردو زبان کا گہوارہ تھے۔ فیض آباد اور غازی پور میں بھی قیام رہا۔ مرزا محمد رفیع سودا کے کلام کے شیدائی تھے۔ کہا کرتے تھے میں نے اردو زبان کلام سودا سے ہی سیکھی ہے۔

کمپنی کی ملازمت سے پہلے ہی وہ اردو زبان کی اہمیت سے واقف ہوگئے تھے اور ان کے نزدیک انگریز افسروں کا اردو جاننا انگریز قوم کے ہندوستان میں قدم جمنے کے لیے ضروری تھا۔ ان کے مشورے سے ہی فورٹ ولیم کالج کا منصوبہ تیار ہوا۔ درسی کتابوں کی ضرورت کا احساس بھی سب سے پہلے انھی کو ہوا۔ ان کی یہ رائے کس قدر درست ہے کہ ”ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لیے دے سکوں۔ کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں جہاں مکھیوں کا چھتہ ہی نہ ہو۔“ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے انھوں نے مقبول عام داستانوں کے ترجمے کرائے اور ہدایت کی کہ زبان آسان، سلیس اور عام فہم ہو۔ داستان کے ان ترجموں سے انگریز افسر ہندوستانی زبان بھی سیکھ سکتے تھے اور مشرق کی معاشرت سے واقفیت بھی حاصل کرسکتے تھے۔

گل کرسٹ کئی کتابوں کے مولف بھی ہیں۔ ان میں سے ہندوستانی لغت اور ہندوستانی گریمر نے بہت شہرت پائی۔ ان کی سربراہی میں کالج کا ہندوستانی شعبہ

بہت ترقی کرتا، بہت سی کتابیں لکھی جاتیں اور وہ خود بھی تصنیف و تالیف کے کام میں مشغول رہتے مگر کمپنی کے ڈائرکٹرس نے کالج کی مخالفت کی تو وہ بد دل ہو گئے اور ۱۸۶۲ء میں انھوں نے کالج سے استعفا دے دیا۔

میر امن فورٹ ولیم کالج کے سب سے مشہور صاحبِ قلم ہیں۔ انھوں نے باغ و بہار کے نام سے قصہ چہار درویش اور گنج خوبی کے نام سے اخلاق محسنی کا ترجمہ کیا۔ گنج خوبی کو وہ شہرت نصیب نہ ہو سکی جو باغ و بہار کے حصے میں آئی۔ قصہ چہار درویش کا ترجمہ میر امن سے پہلے نو طرز مرصع کے نام سے میر عطا حسین تحسین (میر محمد حسین عطا خاں نام، تحسین تخلص) کر چکے تھے لیکن انھوں نے گل کرسٹ کی ہدایت کے مطابق اسے بول چال کی زبان میں پیش کیا۔ باغ و بہار لکھتے وقت تحسین کی یہ کتاب میر امن کے پیش نظر تھی۔

میر امن اور ان کی باغ و بہار کی اہمیت کے پیش نظر کتاب اور صاحب کتاب دونوں کے بارے میں مزید معلومات ایک الگ باب میں پیش کی گئی ہے۔

میر حیدر بخش حیدری کا قلم زیادہ زرخیز تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے مصنفوں میں سب سے زیادہ کتابیں حیدری نے ہی لکھیں۔ قصہ مہر و ماہ اور قصہ لیلیٰ مجنوں میں حضرت امیر خسرو کی مثنویوں کے قصوں کو حیدری نے نثر میں پیش کیا ہے۔ ہفت پیکر ان کی منظوم تصنیف ہے۔ یہ ایک مثنوی ہے جو نظامی گنجوی کی فارسی مثنوی کے انداز پر لکھی گئی ہے۔ حیدری نے تاریخ جہاں کشائے نادری کا ترجمہ تاریخ نادر شاہی کے نام سے پیش کیا۔ اس کے علاوہ گلزار دانش، گلدستۂ حیدری اور گلشن ہند بھی ان سے یادگار ہیں۔ گلشن ہند شعرائے اردو کا تذکرہ ہے۔ انھوں نے حاتم طائی کی سات سیروں کا قصہ آرائش محفل کے نام سے پیش کیا۔ اس میں حیدری نے اپنی طرف سے بھی بہت سے اضافے کیے ہیں۔ طوطا کہانی ان کی ایک اور اہم

کتاب ہے۔

میر شیر علی افسوس نے شیخ سعدی کی گلستاں کا ترجمہ باغ اردو کے نام سے کیا جو اس زمانے میں کافی مقبول ہوا۔ انھوں نے خلاصۃ التواریخ کا ترجمہ بھی کیا۔ اس کا نام انھوں نے آرائش محفل رکھا۔

مرزا کاظم علی جوان کالج کے اہم مصنفوں میں شمار ہوتا ہے۔ انھوں نے للولال جی کے تعاون سے ڈراما شکنتلا کو اردو میں منتقل کیا، تاریخ فرشتہ کا ترجمہ کیا، ایک طویل نظم بارہ ماسہ لکھی جس میں ہندوستان کے متعدد تہواروں کا بیان کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے کلام پاک کے ترجمے کو درست کیا، شعرائے اردو کے کلام کا دیگر مصنفین کے تعاون سے انتخاب کیا اور للولال جی کو سنگھاسن بتیسی لکھنے میں مدد دی۔

کالج کے دیگر مصنّفین میں میر بہادر علی حسینی کا نام بھی بہت اہم ہے۔ انھوں نے قصہ بے نظیر و بدر منیر کو اردو نثر میں پیش کیا۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان میں یہی قصہ پیش کیا گیا ہے۔ انھوں نے اخلاقِ ہندی، تاریخِ آسام اور رسالہ گل کرسٹ کو اردو میں پیش کیا۔

مظہر علی ولا نے مادھونل و کام کندلا، ہفت گلشن، تاریخ شیر شاہی کا اردو میں ترجمہ کیا۔ کریما کو اردو میں لکھا۔ اتالیق ہندی بھی ان کی اہم کتاب ہے۔ للولال جی کے تعاون سے انھوں نے بیتال پچیسی کو برج سے اردو میں منتقل کیا۔ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے تزکِ جہانگیری کے ایک حصے کو جہاں گیرنامہ کے نام سے اردو میں پیش کیا تھا۔

مرزا علی لطف نے گلشن ہند کے نام سے اردو شاعروں کا ایک تذکرہ مرتّب

کیا۔

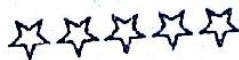
خلیل خاں اشک نے داستان امیر حمزہ کو اردو میں پیش کیا اور اس میں ہندوستانی مناظر اور ہندوستانی رسم و رواج کی بہت دلکش انداز میں تصویر کشی کی۔ انھوں نے واقعات اکبر کے نام سے ابوالفضل کے اکبرنامہ کا ترجمہ کیا۔

منشی نہال چند لاہوری نے مذہب عشق کا ترجمہ کیا۔ مرزا محمد فطرت نے انجیل کا ترجمہ کیا۔ سید حمیدالدین بہاری نے خوان الوان نام سے ایک کتاب لکھی۔ منشی اکرام علی نے عربی کی مشہور کتاب اخوان الصفا کا ترجمہ کیا۔ مرزا جان طپش نے مثنوی بہار دانش لکھی۔ بنی نرائن جہاں نے اردو شاعروں کا ایک تذکرہ مرتب کیا۔

....

فورٹ ولیم کالج کے مصنفین اور ان کے کارناموں کی جو تفصیل اوپر گزری اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی زیادہ تر کتابیں داستانوں اور قصے کہانیوں پر مشتمل تھیں۔ دراصل یہ کتابیں اس مقصد سے لکھوائی گئی تھیں کہ انگلستان سے تازہ وارد انگریز افسر بول چال کی ہندوستانی زبان سیکھ سکیں۔ نیز یہ کہ ہندوستان کے رہن سہن سے کسی حد تک واقف ہو جائیں۔ یہ دونوں مقصد اسی طرح کی کتابوں سے حاصل ہو سکتے تھے۔ اس کے باوجود تاریخ اور ادب کو بھی نظر انداز نہیں کیا گیا۔

۱۸۰۴ء میں جان گل کرسٹ نے استعفا دے دیا۔ ان کی جگہ کپتان ٹامس روبک کا تقرر ہوا۔ ان کے زمانے میں بھی تصنیف و تالیف کا کام جاری رہا۔ لیکن ایسٹ انڈیا کمپنی کے ارباب اختیار کا رویّہ شروع سے مخالفانہ رہا۔ اس لیے کالج برقرار نہ رہ سکا۔ اگر تصنیف و تالیف کا سلسلہ بیس تیس سال اور جاری رہتا تو ہماری زبان کا دامن بیش قیمت تصانیف سے بھرا ہوتا۔

☆☆☆☆☆

دہلی کالج

دہلی علم و ادب کا مرکز اور تہذیب و تمدّن کا گہوارہ رہی ہے۔ اس شہر کے کئی اداروں نے ملک میں علم کا اُجالا پھیلایا۔ ان ہی اداروں میں سے ایک دہلی کالج ہے۔ یہ کالج ۱۸۲۵ء میں اجمیری دروازے کے باہر اس عمارت میں قائم ہوا جہاں ۱۷۱۰ء سے ۱۸۲۴ء تک مشرقی انداز کی ایک درس گاہ "مدرسہ غازی الدین" قدیم طرز کی تعلیم میں مشغول رہی۔ اسے نواب غازی الدین فیروز جنگ اول صوبہ دار گجرات کے نام پر قائم کیا گیا تھا۔ ۱۷۱۰ء میں ان کی وفات ہوئی تھی۔

ملک میں ابتری پھیلی تو مدرسہ غازی الدین بھی اس سے متاثر ہوا۔ مالی حالت خراب سے خراب تر ہوتی گئی اور طلبا کی تعداد گھٹتے گھٹتے ۱۸۲۳ء میں صرف نو رہ گئی۔ مغل سلطنت کے زوال کے ساتھ ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جمتے گئے۔ انگریزی فوج نے ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک کی سرکردگی میں مرہٹوں کی سرکوبی کے بعد دہلی میں امن و امان بحال کردیا تو تعلیم کی طرف بھی توجہ ہوئی۔ ۱۸۱۳ء کے چارٹر کے مطابق برطانوی ہند میں تعلیم کے فروغ کے لیے ایک لاکھ روپے سالانہ کی رقم منظور کی گئی مگر یہ تجویز صرف کاغذ پر ہی رہی۔

۱۸۲۳ء میں مجلس تعلیم عامّہ کی جانب سے ایک سرکلر جاری ہوا جس میں تجویز کیا گیا کہ دہلی میں جدید انداز میں تعلیم کے لیے ایک کالج قائم کیا جائے۔ ۱۸۲۴ء میں دہلی کی مقامی مجلس تعلیم نے جوابی مراسلہ شائع کیا اور اس تجویز کو سراہا اور واضح کیا کہ ساڑھے تین ہزار روپے سالانہ اس مد میں صرف کیے جاسکتے ہیں۔ آخر کار طے پایا کہ مدرسہ غازی الدین کی عمارت کو اس کام کے لیے استعمال کیا جائے اور دہلی کالج وہیں قائم کردیا جائے چنانچہ ۱۸۲۵ء میں اس کالج کا افتتاح ہوگیا۔

جے۔ ایچ۔ ٹیلر مقامی مجلس اور ساتھ ہی کالج کے سکریٹری تھے۔ انھیں کالج کا قائم مقام پرنسپل مقرر کیا گیا۔ ایک سو چھہتّر روپے تنخواہ مقرر ہوئی جو کچھ دنوں بعد

بڑھ کر تین سو ہو گئی۔ مگران کے سپرد بہت سے کام تھے اس لیے وہ کالج کے ساتھ پوری طرح انصاف نہیں کرپاتے تھے۔ آخر کار انھیں باقی ذمّہ داریوں سے سبک دوش کر کے ۱۸۴۳ء سے باقاعدہ پرنسپل مقرر کردیا گیا اور تنخواہ بڑھا کر آٹھ سو روپے مہینہ کردی گئی۔ اب کالج تیزی سے ترقی کرنے لگا۔ درس و تدریس کے لیے ہیڈ مولوی اور متعدد مولوی مقرر کیے گئے۔ طلبا کے لیے بہت سے وظیفے جاری کیے گئے تاکہ وہ یکسوئی سے تعلیم کی طرف توجہ کر سکیں۔

تین برس یعنی ۱۸۲۵ء سے ۱۸۲۸ء تک یہ کالج اسی نہج پر چلتا رہا لیکن ریزیڈنٹ کمشنر سرچارلس مٹکاف کے حکم سے ۱۸۲۸ء میں انگریزی کا شعبہ قائم کیا گیا جس سے ہندوستانیوں کی بدگمانی میں اضافہ ہوا اور یہ خیال پختہ ہوگیا کہ انگریز حاکم ہندوستانیوں کو عیسائی بنادینے کی کوشش کررہے ہیں۔ اس بدگمانی کے باوجود کالج ترقی کرتا رہا۔ یہ فائدہ ضرور ہوا کہ انگریزی شعبے کے اثر سے مشرقی شعبہ مفید علوم کی طرف بھی متوجہ ہوا۔ اس شعبے میں عربی، فارسی، فلسفہ اور منطق کے ساتھ سائنس، ریاضی، تاریخ، قانون اور دیگر جدید علوم کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔ ذریعہ تعلیم ہندوستانی یعنی اردو تھا۔

لارڈ ولیم بنٹنگ نے ۱۸۳۵ء میں تین نئے احکام جاری کیے۔ سائنس اور مغربی ادب کی تعلیم انگریزی زبان میں دی جائے، وظیفے بند کردیے جائیں، مشرقی زبانوں میں کتابوں کی تیاری و ترجمے کا کام موقوف کیا جائے۔ لارڈ مکالے، ولیم بنٹنگ کے دستِ راست تھے۔ دونوں کا وار اردو زبان پر تھا۔ پورا برطانوی ہند ان کی پالیسی سے متاثر ہوا لیکن دہلی کالج میں طریق تعلیم بدستور جاری رہا۔ آخر لارڈ آکلینڈ نے پچھلی پالیسی کو رد کردیا۔ انھوں نے مشرقی مدارس میں مشرقی طرز تعلیم کو ترجیح دینے کا حکم دیا اور وظائف بحال کردیے۔

لارڈ آکلینڈ کی نئی پالیسی کے تحت مسٹر ٹیلر کی سربراہی میں "اسکول بک سوسائٹی" قائم کی گئی جس نے ہندوستان کی مختلف زبانوں میں بہت سی مفید کتابیں تیار کرائیں۔ دہلی کالج کے فروغ میں مسٹر ٹیلر کی کوششوں کو بڑا دخل تھا۔ انھوں نے بڑے خلوص اور بہت دیانت داری سے کالج اور اس کے ساتھ ہی ہندستانی زبانوں کی خدمت کی۔

۱۸۳۹ء میں ان کی جگہ ایک فرانسیسی ماہر تعلیم مسٹر ایف۔ بتروپرنسپل مقرر ہوئے۔ انھوں نے مسٹر ٹیلر سے بھی بڑھ کر کالج کی خدمت کی۔ وہ ایک عالم، ذہین اور وسیع النظر انسان تھے۔ ان کے زمانے میں ایک اور تبدیلی رونما ہوئی۔ اس وقت تک دہلی کا انتظام احاطہ بنگال کے تحت تھا۔ ۱۸۴۳ء میں صوبہ شمالی و مغربی بشمول دہلی کو احاطہ بنگال سے الگ کر کے آگرہ کے تحت کر دیا گیا۔ اس طرح صوبے کے مدرسے اور دہلی کالج صوبہ شمالی و مغربی کے لفٹیننٹ گورنر کے ماتحت ہو گئے۔ اس عہدے پر اس وقت مسٹر ٹامسن مامور تھے۔ انھوں نے انگریزی اسکول بند کر کے اردو کے اسکول قائم کر دیے۔ دہلی کالج کی علاحدہ کمیٹی مقرر ہوئی۔ سب سے بڑا کام یہ ہوا کہ ایک ورناکولر سوسائٹی قائم ہوئی جس نے ترجمے کی طرف خاص توجہ کی۔ کتابوں کی تیاری میں ماسٹر رام چندر نے قابل قدر خدمات انجام دیں۔

ماسٹر رام چندر کا وطن دہلی تھا۔ یہیں ۱۸۲۱ء میں ولادت ہوئی۔ ۱۸۴۱ء میں دہلی کالج میں داخلہ لیا جہاں انھیں تیس روپے ماہوار وظیفہ ملتا تھا۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد ۱۸۴۵ء میں دہلی کالج سے وابستہ ہو گئے۔ تنخواہ ڈیڑھ سو روپے ماہانہ تھی۔ وہ مشرقی شعبے میں سائنس کے استاد تھے۔ ریاضی ان کا پسندیدہ مضمون تھا۔ اس کی جدید شاخوں پر اردو میں کتابیں موجود نہیں تھیں۔ ماسٹر رام چندر نے یہ کتابیں لکھ کر اردو کے دامن کو وسیع کیا۔ ان کے علمی کارناموں کو ہر طرف سراہا گیا اور سرکار نے انھیں انعام و اکرام سے نوازا۔ محمد حسین آزاد، منشی ذکاء اللہ اور مولوی نذیر

احمد جیسے نامور ادیب ماسٹر رام چندر کی شاگردی پر ہمیشہ فخر کرتے رہے۔

ورنا کولر سوسائٹی اس کالج کا سب سے اہم حصہ تھی۔ اس سوسائٹی کی خدمات کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ اس سوسائٹی کی طرف سے کم سے کم ۱۲۸ کتابیں شائع ہوئیں۔ اس کی خدمات فورٹ ولیم کالج سے کسی طرح کم نہیں ہیں بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ دہلی کالج کے علمی کارنامے فورٹ ولیم کالج کے کاموں سے کہیں بڑھ کر ہیں۔ فورٹ ولیم کالج میں زیادہ توجہ قصوں اور داستانوں پر رہی جب کہ دہلی کالج کا سارا زور علمی کتابوں پر تھا اور اردو میں اسی کی زیادہ ضرورت تھی۔ آگے چل کر سرسید کی "سائنٹی فِک سوسائٹی" نے دہلی کے اس علمی کام کو آگے بڑھایا۔

کالج کے اساتذہ میں ماسٹر رام چندر، مولانا امام بخش صہبائی، مولوی مملوک العلی، مولوی کریم الدین، منشی شیو نرائن آرام، رام کشن، دھرم نرائن کے نام اہم ہیں۔ ان اصحاب نے درس و تدریس کے علاوہ تصنیف و تالیف میں بھی نام کمایا۔

کالج کے سربراہ ایسے نامور لوگ رہے جن سے کالج کے وقار میں اضافہ ہوا۔ مسٹر ٹیلر کے بعد مسٹر بترو اور ان کے بعد ممتاز مستشرق اسپرنگر نے کالج کی سربراہی کی ذمہ داری قبول کی۔ ان کے زمانے میں طلبا کی تعداد میں بہت اضافہ ہو چکا تھا اور کالج کی عمارت ناکافی محسوس ہوتی تھی۔ چنانچہ اسپرنگر کے زمانے میں کالج کو اجمیری دروازے کی عمارت میں منتقل کردیا گیا۔ ۱۸۵۷ء تک یہ کالج اسی عمارت میں رہا۔

سائنس کی اردو میں تعلیم اس کالج کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔

کالج کی تجربہ گاہیں جدید سازوسامان سے لیس تھیں اور اساتذہ اردو میں کامیابی کے ساتھ سائنس کی تعلیم دیتے تھے۔ حسب ضرورت طلبا کو تجربے کر کے دکھائے جاتے تھے۔ مادری زبان میں سائنس کی کامیاب تعلیم کا یہ پہلا تجربہ تھا۔ اگر یہ سلسلہ جاری رہتا تو ملک کی تعلیم کا نقشہ آج کچھ اور ہی ہوتا۔

اسپرنگر کے بعد مسٹر کارگل اور ان کے بعد ۱۸۵۴ء میں مسٹر ٹیلر دوبارہ کالج کے پرنسپل مقرر ہوئے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں وہی کالج کے سربراہ تھے۔ باغیوں نے ان کی جان لے لی اور کالج کا ہندوستانی عملہ انھیں بچا نہیں سکا۔ ان کے قتل کا الزام مولوی محمد حسین کے والد محمد باقر کے سر لگا اور انھیں موت کی سزا دی گئی۔

شورش فرو ہو جانے کے بعد ۱۸۶۴ء میں دہلی کالج دوبارہ کھلا لیکن زیادہ دنوں باقی نہ رہ سکا۔ ۱۸۷۷ء میں اس کالج کو بند کر دیا گیا۔ دہلی کالج نے بہر حال یہ تو ثابت کر ہی دیا کہ ہندوستانی طلبا جدید علوم کا ذوق رکھتے تھے اور صحیح رہنمائی جاری رہتی تو زندگی کے ہر شعبے میں آگے بڑھنے کی صلاحیت ان میں موجود تھی۔ دوسری بات یہ ثابت ہو گئی کہ اردو زبان میں سائنس کی تعلیم دی جا سکتی ہے اور اس کے حوصلہ افزا نتیجے برآمد ہو سکتے ہیں۔ اگر یہ کالج باقی رہتا تو ہندوستان اور اردو دونوں کو اس سے فائدہ پہنچتا۔

☆☆☆☆☆☆☆

علی گڑھ تحریک

علی گڑھ تحریک مسلمان قوم کے محسن اور اردو ادب کے مسیحا سرسید کی مسلسل کوشش اور بے مثال قربانی سے وجود میں آئی۔ اس تحریک نے ایک شکست خوردہ قوم کو تباہی کے گڑھے سے نکالا اور اس کا کھویا ہوا وقار بڑی حد تک بحال کردیا۔ یہ تحریک اپنے وقت کا تقاضا اور اس زمانے کی ایک اہم ضرورت کا جواب تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستانی مسلمان برباد ہوچکے تھے۔ دراصل ان کی بربادی کا آغاز تو مغل سلطنت کا شیرازہ بکھرنے کے ساتھ ہی ہوگیا تھا لیکن ۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت نے اس تباہی کو انتہائی درجے تک پہنچادیا۔ یہ بغاوت ہندو اور مسلمان دونوں نے مل کر شروع کی تھی لیکن آخر کار اس کا سارا الزام مسلمانوں کے سر آیا اور انگریز حاکموں نے انھیں پیس کر رکھ دیا۔ سرسید کی ایک تحریر کے آئینے میں اس زمانے کی تصویر ملاحظہ فرمایئے :

> "کوئی آفت ایسی نہیں تھی جو اس زمانے میں ہوئی ہو اور یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے کی۔ کوئی بلا آسمان پر سے نہیں چلی جس نے زمین پر پہنچنے سے پہلے مسلمانوں کا گھر نہ ڈھونڈا ہو۔ جو کتابیں اس ہنگامے کی بابت تصنیف ہوئیں ان میں بھی یہی کہا گیا کہ ہندوستان میں مفسد اور بدذات کوئی نہیں مگر مسلمان! مسلمان! کوئی کانٹوں والا درخت اس زمانے میں نہیں اُگا جس کی نسبت یہ نہ کہا گیا ہو کہ اس کا بیج مسلمانوں نے بویا تھا اور کوئی آتشیں بگولا نہیں اُٹھا جو یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے اُٹھایا تھا۔"

نتیجہ یہ کہ اَن گنت مسلمان گھرانے برباد ہوگئے۔ بے شمار بے گناہ پھانسی پر چڑھادیے گئے، ہزاروں کی جاگیریں ضبط ہوئیں اور ہزاروں ہی بغاوت کے الزام میں ملازمتوں سے برطرف کردیے گئے۔ درست ہی کہا گیا ہے کہ اس وقت ایک دردمند دل رکھنے والا انسان ایسا تھا جو مسلمانوں پر ٹوٹ پڑنے والی اس قیامت کو

بہت نزدیک سے دیکھ رہا تھا۔ بے گناہوں کو برباد ہوتے دیکھ کر اس کا دل تڑپ اُٹھا مگر انھیں بربادی سے بچانے کی کوئی تدبیر کارگر ہوتی نظر نہ آتی تھی۔ اسے ایسی مایوسی نے آگھیرا کہ ترکِ وطن پر آمادہ ہو گیا لیکن دل میں قوم کا درد تھا' غیرت نے گوارا نہ کیا کہ اپنے بھائیوں کو مصیبت میں چھوڑ کر خود گوشۂ عافیت میں جا بیٹھے۔ اس نے ہجرت کا ارادہ ترک کردیا اور خود اسی مردِ بزرگ کے الفاظ میں "ایک مدّت اسی غم میں پڑا سوچتا رہا کہ کیا کیا جائے۔ جو خیالی تدبیریں کرتا تھا کوئی بن پڑتی معلوم نہ ہوتی تھیں۔ جتنی امیدیں باندھتا تھا سب ٹوٹ جاتی تھیں۔ آخر یہ سوچا کہ سوچنے سے کرنا بہتر ہے۔ کرو جو کچھ کر سکو۔ ہو یا نہ ہو۔ اسی بات پر دل ٹھہرا۔ ہمّت نے ساتھ دیا اور صبر نے سہارا اور اپنی قوم کی بھلائی میں قدم گاڑا۔"

قوم کی بھلائی میں قدم اس طرح گاڑا کہ دن رات اسی فکر میں گزار دیے کہ کس طرح مسلمانوں کو اس مصیبت سے نجات دلائی جائے۔ سب سے پہلے انھوں نے یہ کوشش کی کہ کسی طرح حاکموں کے دل سے مسلمانوں کے خلاف نفرت دور کی جائے اور غم و غصے کو کم کیا جائے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے کئی کتابیں لکھیں اور انجمنیں بنائیں۔ مسلمانوں کو خوابِ غفلت سے بیدار کرنے کے لیے رسالے نکالے' کتابیں لکھیں' مضامین لکھے۔ ان کی ترقی کے لیے متعدد ادارے قائم کیے۔ قوم کی طرف سے اس کا انعام دشنام و الزام کی صورت میں ملا۔ انھیں قوم کا بدخواہ' انگریزوں کا حامی اور اسلام دشمن کہا گیا۔ حد یہ ہے کہ ان پر قاتلانہ حملے ہوئے مگر ان کے عزم و ہمّت میں کسی طرح کمی نہیں آئی۔ ایک بار انھوں نے اس صورتِ حال کے بارے میں لکھا تھا :

"وہ قومی بھلائی کا پیاسا اپنی قوم کی بھلائی کی فکر کرتا ہے۔ دن رات اپنے دل کو جلاتا ہے۔ ہر وقت بھلائی کی تدبیریں سوچتا ہے۔ ان کی تلاش میں دور دراز کا سفر اختیار کرتا ہے۔ یگانوں بیگانوں سے ملتا ہے۔ ہر ایک کی بول چال میں اپنا مطلب ڈھونڈتا ہے۔ مشکل کے وقت ایک بڑی مایوسی سے مدد مانگتا

ہے۔ جن کی بھلائی چاہتا ہے انھی کو دشمن پاتا ہے۔ شہری وحشی بتاتے ہیں، دوست آشنا دیوانہ کہتے ہیں۔ عالم فاضل کفر کے فتووں کا ڈر دکھاتے ہیں۔ بھائی بند عزیز و اقارب سمجھاتے ہیں اور پھر یہ شعر پڑھ کر چپ ہو جاتے ہیں:

وہ بھلا کس کی بات مانے ہیں
بھائی سید تو کچھ دوانے ہیں۔"

یہ دیوانگی آخر کار رنگ لائی۔ پتھر پسیجا، لوہا پگھلا اور یہ نکلا۔ ایک ناقد کے قول کے مطابق سرسید کی پیہم کوشش سے مسلمانوں میں بیداری کے آثار پیدا ہوئے، نیند کے ماتے آنکھیں ملنے اور گہری نیند سونے والے کروٹیں بدلنے لگے۔ انھوں نے محنت و جفاکشی کا سبق سیکھا۔ ان میں اجتماعی قوت کا احساس بیدار ہوا۔ وہ دین کے ساتھ ساتھ دنیا کی اہمیت کو بھی سمجھنے لگے۔ وہ قوم جس کے جانبر ہونے کے آثار نظر نہ آتے تھے، سرسید کی کوشش سے اُٹھ کھڑی ہوئی اور ترقی کے راستے پر گام زن ہو گئی۔ سرسید کی یہ کوشش سرسید تحریک کہلائی اور چونکہ اس کا مرکز علی گڑھ تھا اس لیے علی گڑھ تحریک کے نام سے بھی یاد کی گئی۔ یہ دراصل ایک اصلاحی تحریک تھی۔ ہندوستانی مسلمانوں کی زندگی میں جو خرابیاں پیدا ہو گئی تھیں ان کو دور کرنا اس کا مقصد تھا۔ چنانچہ علی گڑھ تحریک کے پانچ مختلف پہلو تھے۔ تعلیم، سیاست، مذہب، ادب اور معاشرت۔ اب ان پانچوں پہلوؤں پر تحریک کے اثرات کا اختصار کے ساتھ جائزہ لیا جاتا ہے۔

۱۔ **تعلیم** کی ضرورت پر سرسید بہت زور دیتے تھے۔ انھوں نے قوم کی بدحالی کے اسباب پر غور کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کا سبب تعلیم سے محرومی ہے۔ جس تعلیم کو وہ ضرورت کا تقاضا سمجھتے تھے وہ تھی جدید مغربی تعلیم۔ قدیم مشرقی تعلیم کو وہ اس زمانے کے لیے بے کار بلکہ مضر خیال کرتے تھے۔ جدید تعلیم ان کے نزدیک ہر

درد کی دوا اور ہر دکھ کا علاج ہے۔ ایک تقریر میں انھوں نے فرمایا تھا :

"دوستو یہ نہ کہنا کہ مجھ کو اس رنگریز کے مانند جس کو صرف اموہ رنگنا آتا تھا، اموہ رنگ ہی بھاتا ہے۔ مگر میں سچ کہتا ہوں کہ جو چیز تم کو اعلا درجے پر پہنچانے والی ہے وہ صرف ہائی ایجوکیشن ہے۔ جب تک ہماری قوم میں ایسے لوگ نہ پیدا ہوں گے ہم ذلیل رہیں گے اور اس عزت کو نہیں پہنچیں گے جس کو پہنچنے کو ہمارا دل چاہتا ہے۔"

مرض تشخیص ہو جائے تو پھر علاج دشوار نہیں ہوتا۔ سرسید کو مسلمانوں کے درد کی دوا کا پتا چل گیا تھا۔ اب وہ دل و جان سے مسلمانوں کو جدید تعلیم سے آراستہ کرنے کی کوشش میں مشغول ہو گئے اور ایسی تدبیریں کرنے لگے جن سے مسلمان اس طرف مائل ہوں کیونکہ یہ خیال عام تھا کہ انگریزی تعلیم لوگوں کو عیسائی بنادے گی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب بنگال کے ہندو، راجا رام موہن رائے کی کوشش سے انگریزی سیکھنے لگے تھے۔ بنارس کے ایک رئیس نرائن گوشال کے عطیے سے وہاں ایک انگریزی اسکول قائم ہو چکا تھا۔ اس معاملے میں مزید تاخیر کو سرسید مہلک خیال کرتے تھے۔ مغربی نظامِ تعلیم کا مطالعہ کرنے وہ انگلستان گئے اور جلد ہی انھوں نے اپنی منزل کی طرف قدم بڑھادیا۔

علی گڑھ میں کالج کا قیام اس سلسلے کا سب سے اہم قدم تھا۔ اس کالج کا نام تھا محمڈن اینگلو اورینٹل کالج۔ اس میں جدید مغربی علوم اور قدیم مشرقی علوم دونوں کی تعلیم کا بندوبست تھا۔ اس کا پہلا شعبہ تو خوب پھلا پھولا دوسرا آپ سے آپ ختم ہو گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ سرسید جدید مغربی تعلیم کو ہی مفید اور کار آمد سمجھتے تھے۔ اس کی طرف تو انھوں نے خاطر خواہ توجہ کی۔ دوسرا شعبہ ان کی بے توجہی کا شکار ہو گیا۔ یہ کالج ترقی کرتے کرتے بالآخر علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کی شکل میں نمودار ہوا اور الحمدللہ رُو بہ ترقی ہے۔

مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کا نام پہلے محمڈن ایجوکیشنل کانگریس تھا۔ اس ادارے کے قیام کا یہ مقصد تھا کہ ملک کے گوشے گوشے میں تعلیمی ادارے قائم کیے جائیں کیونکہ پورے دیس کے مسلمانوں کے لیے علی گڑھ کا ایک مرکزی ادارہ ناکافی تھا۔ کانفرنس تعلیم کے فروغ میں نہایت اہم رول ادا کر سکتی تھی مگر سر سید کی زندگی میں تو اس نے کام کیا پھر رفتہ رفتہ مُردہ سی ہو گئی۔

سائنٹی فک سوسائٹی کا ذکر بھی یہاں ضروری ہے۔ یہ سوسائٹی انگریزی اور دیگر زبانوں کی علمی کتابوں کو ورناکولر میں ترجمہ کرنے کے لیے قائم کی گئی تھی۔ یہ کام منصوبہ بند طریقے سے شروع کیا گیا تھا مگر جلد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔

ذریعہ تعلیم کے مسئلے پر بھی سر سید نے غور کیا۔ وہ مادری زبان میں تعلیم دینے کے قائل تھے کیونکہ اس طرح طالب علم کی ساری توجہ علم پر مرکوز رہتی ہے زبان پر محنت نہیں کرنی پڑتی، لیکن بعد کو یہ دیکھ کر کہ ملک میں انگریزی زبان کی حکمرانی ہے وہ انگریزی کو ذریعہ تعلیم بنانے کے حق میں ہو گئے۔

۲۔ **سیاست** کے سلسلے میں سر سید کا مشورہ یہ تھا کہ مسلمان اس خارزار سے دور رہیں۔ اس مشورے سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی کہ سر سید انگریزی حکومت کے حامی اور تحریک آزادی کے دشمن ہیں حالانکہ وہ خود کہہ چکے تھے کہ میں ریڈیکل ہوں اور اس لیے آزادی کا زبردست حامی۔ ان کی رائے تھی کہ مسلمان پہلے تعلیم حاصل کر کے اس قابل ہو جائیں کہ حکومت کی ذمہ داری سنبھال سکیں۔ اس وقت سب سے ضروری بات یہ تھی کہ انگریز حاکموں کے دل سے مسلمانوں کے خلاف نفرت دور کی جائے۔

۱۸۵۷ء کی بغاوت میں ہندو مسلمان دونوں نے مل کر حصہ لیا۔ اپنے مشترک دشمن انگریز سے دونوں مل کر لڑے لیکن بغاوت فرو ہوجانے کے بعد سارا الزام مسلمانوں پر آیا۔ وہ حاکموں کے غیظ و غضب کا نشانہ بنے۔ اَن گنت بے گناہوں کو پھانسی دے دی گئی۔ ہزاروں کو ملازمت سے برطرف کردیا گیا اور نہ جانے کتنوں کی جائیدادیں ضبط کرلی گئیں۔ سرسید کو اندیشہ تھا کہ مسلمان آزادی کی تحریک میں حصہ لیں گے تو جوشیلی طبیعت رکھنے کے سبب پھر پیش پیش رہیں گے اور ظالم حکمراں کے ہاتھوں پہلے سے زیادہ برباد ہوں گے۔

کانگریس میں شرکت کا مسئلہ سامنے آیا تو سرسید پہلے تو تقریباً دو سال تک خاموش رہے اور آخر کار مسلمانوں کو کانگریس سے دور رہنے کا مشورہ دیا۔ جواہر لال نہرو نے سرسید کے اس فیصلے کو بالکل حق بجانب قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ سرسید کی یہ رائے کہ مسلمانوں کو پہلے اپنی تمام قوتیں تعلیم حاصل کرنے پر صَرف کردینی چاہئیں بالکل درست تھا۔

جلد ہی وہ زمانہ آگیا جب تعلیم حاصل کرنے کے بعد نئی نسل نے ہندوستان کی سیاست میں پُرجوش حصہ لیا اور جنگ آزادی میں نمایاں کارنامے انجام دیے۔ ہندوستان کی مکمل آزادی کا پہلا ریزولیشن پیش کرنے والا علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کا ہی ایک فرزند حسرت موہانی تھا۔

۳۔ **مذہب** کے سلسلے میں سرسید نے جو کچھ لکھا اس سے مسلمانوں میں بڑی برہمی پیدا ہوئی۔ سرسید کے زمانے میں ہر طرف سائنس کا چرچا ہونے لگا تھا۔ جو چیز سائنس کی کسوٹی پر پوری نہ اُترے اسے رد کردیا جاتا تھا۔ اس لیے سرسید نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ مذہب اسلام کی کوئی بات سائنس کے خلاف نہیں۔

سرسید دراصل ایک مصلح تھے اور مذہبی معاملات میں دخل دینا نہیں چاہتے تھے مگر ان کی مشکل یہ تھی کہ جب وہ مسلمانوں سے کسی کام کے کرنے کو کہتے تھے تو جواب ملتا تھا کہ مذہب کی رو سے یہ گناہ ہے اور جب کسی کام کو منع کرتے تھے تو کہا جاتا تھا کہ مذہباً ثواب ہے۔ آخر کار سرسید کو مجبوراً یہ بتانا پڑا کہ تم جس چیز کو مذہب سمجھتے ہو وہ دراصل مذہب ہے ہی نہیں۔

۴۔ اردو ادب میں بے شمار خامیاں تھیں جنھیں سرسید نے دور کیا۔ اردو شعرو ادب کی اصلاح سرسید کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ یہ سرسید کی کوششوں کا ہی نتیجہ تھا کہ دیکھتے ہی دیکھتے اردو ادب کی دنیا بدل گئی۔

اردو نثر میں اس وقت بقول سرسید لفاظی، عبارت آرائی، جھوٹ اور مبالغے کے سوا کچھ بھی نہ تھا۔ سرسید خود نثر نگار تھے۔ انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں، رسالے تصنیف کیے، اخباروں اور رسالوں میں مضمون لکھے۔ مدعا نگاری پر زور دیا اور عبارت آرائی کو رُد کیا۔ میر امّن اور غالب نے سادہ نگاری کی جو روایت قائم کی تھی اسے آگے بڑھایا۔ انھوں نے ادب، مذہب، سیاست، تعلیم، معاشرت، اقتصادیات جیسے مختلف موضوعات پر قلم اٹھایا۔ سادہ، مدلل اور واضح انداز میں اظہار خیال کیا اور جدید اردو نثر کی بنیاد ڈال دی۔ انھوں نے خود بہت کچھ لکھا اپنے رفیقوں سے لکھوایا اور اردو نثر کے دامن کو وسعت دی۔
تہذیب الاخلاق سرسید کا جاری کیا ہوا ایک ایسا رسالہ تھا جس نے نہ صرف اچھی عادتوں، اچھے رہن سہن اور اعلا اخلاق کی تعلیم دی بلکہ اس کے ذریعے اردو نثر کو بہت ترقی ہوئی۔ سیدھی سادی نثر لکھنے کو رواج دینے میں اس رسالے کا بڑا ہاتھ ہے۔
انگلستان میں قیام کے دوران سرسید نے دیکھا تھا کہ جب انگلستان کی حالت

ہندوستان کی طرح خراب و خستہ تھی تو وہاں تہذیب اور اخلاق کے دو پیغمبروں ایڈیسن اور اسٹیل نے سوشل رفارمر کی حیثیت سے یکے بعد دیگرے "ٹیٹلر" اور "اسپکٹیٹر" دو رسالے جاری کیے۔ انھوں نے انگلستان کی کایا پلٹ دی اور سماجی خرابیوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا۔ اسی وقت سرسید نے طے کرلیا تھا کہ ہندوستان واپس آکر وہ بھی ایسا ہی ایک رسالہ نکالیں گے اور یہ انھوں نے کردکھایا۔

اردو شاعری کی حالت اردو نثر سے زیادہ بدتر تھی۔ قصیدے اور غزل کے سوا شاعری میں اور کوئی چیز قابل ذکر نہ تھی۔ قصیدہ جھوٹی خوشامد سے لبریز تھا اور غزل عشقیہ مضامین کے دائرے سے باہر قدم نہ رکھتی تھی۔ سرسید شاعری کو بامقصد بنانا چاہتے تھے۔ انھوں نے بار بار کہا کہ شاعری سے بڑے بڑے کام لیے جاسکتے ہیں اور تاریخ گواہ ہے کہ لیے گئے ہیں۔ انھوں نے اور ان کی پیروی میں مولانا حالی نے شاعری کی اصلاح کے لیے مضامین لکھے۔

نثر کی اصلاح تو خود سرسید نے نثر کا بہترین نمونہ پیش کرکے کردی لیکن وہ شاعر نہیں تھے اس لیے صلاح و مشورہ ہی دے سکے۔ ان کی خواہش تھی کہ اردو میں کاش کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو مسلمانوں کو بیدار کرنے کے لیے نظم لکھے۔ ان کی یہ خواہش پوری ہوئی اور مولانا حالی نے "مسدّس مدو جزر اسلام" لکھی جسے سرسید اپنی نجات کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ آگے چل کر اقبال نے شاعری سے قوم کو بیدار کرنے کا کام لیا اور سرسید کے خواب کو پورا کردیا۔ یقین کیجیے اگر سرسید نہ ہوتے تو حالی نہ ہوتے اور حالی نہ ہوتے تو اقبال نہ ہوتے۔

۵۔ **اصلاح معاشرت** کو سرسید کے اصلاحی پروگرام میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ ایسا کوئی عیب نہ تھا جو ہم میں نہ پایا جاتا ہو۔ جہالت تھی تو وہ اس پایے

کی کہ اندھیرے گڑھے میں پڑے تھے اور اس سے باہر نکلنے کی تدبیر نہ کرتے تھے۔ کاہل تھے تو اس درجے کے کہ ہاتھ پاؤں ہلانا گناہ سمجھتے تھے۔ کھانے کا انداز گھناؤنا، بات چیت کا ڈھنگ قابلِ نفریں۔ خوشامد پسندی، ظاہرداری، تعصّب، ریاکاری، بُری بیہودہ رسموں کا رواج۔ کون سا عیب تھا جو ہم میں موجود نہ تھا۔ سرسید نے ان دکھتی رگوں پر ہاتھ رکھا۔ بُرائیوں کو دور کرنے کی تدبیریں کیں اور قوم کو تہذیب و شائستگی کا راستہ دکھایا۔ اس رسالے کی شدّت سے مخالفت ہوئی مگر سرسید نے ہمّت نہ ہاری۔ آخر کار کامیابی نے ان کے قدم چومے۔

حاصل کلام یہ کہ علی گڑھ تحریک نے مسلمانوں کی زندگی کے ہر گوشے کو منوّر کردیا اور اردو شعر و ادب میں تو جان ڈال دی۔ علی گڑھ تحریک پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر نورالحسن نقوی نے کہا ہے :

> "ہماری زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہیں جو سرسید اور علی گڑھ تحریک کے احسان سے گراں بار نہ ہو۔ اس تحریک نے بے عملوں کو جہد و عمل کا درس دیا، ماضی کے پرستاروں کو حال کی اہمیت سے آشنا کیا، تنگ نظروں کو وسعت نظر عطا کی، بزرگوں کے کارناموں پر فخر کرنے والوں کو اپنی ذات میں خوبیاں پیدا کرنے پر آمادہ کیا، مشرق کے پجاریوں کو مغرب کے کارناموں سے روشناس کیا، دنیا کو بے حقیقت جاننے والوں کو دنیا میں نیکی کمانے اور آخرت کے لیے توشہ جمع کرنے کا راستہ دکھایا۔ اس عظیم الشان تحریک نے سوتوں کو جگایا اور مُردوں میں جان ڈالی۔ مختصر یہ کہ سرسید اور علی گڑھ تحریک نے ہندوستانی مسلمانوں کو زندہ قوموں کی طرح زندگی گزارنے اور سربلند ہو کر جینے کا سلیقہ سکھایا۔"

☆☆☆☆☆☆☆☆

اردو ادب اور خاص طور پر اردو نثر علی گڑھ تحریک کے بعد ترقی پسند تحریک کے احسان سے بے حد گراں بار ہے۔ علی گڑھ تحریک نے ہمارے اہل قلم کو خواب غفلت سے بیدار کیا' اپنے ادب کی خامیوں سے باخبر کیا اور مغربی ادب کے پھیلائے ہوئے اُجالے کے سہارے اس کارواں کو آگے بڑھنے کا راستہ دکھایا۔ ترقی پسند تحریک نے جو خدمت انجام دی وہ بھی کسی طرح اس سے کم نہیں۔ اس نے محنت کش انسان کو ادب کا ہیرو بنایا اور شہزادے کے سر سے تاج اُتار کے اس کے سر پر سجادیا۔ یہ اس تحریک کا ہی تو کمال تھا کہ ہمارے ادب میں کھیتوں اور کھلیانوں کی سوندھی سوندھی خوشبو بس گئی اور کسان اور مزدور کا پسینہ اس کی طراوت کا سامان بن گیا۔ آیئے اس تحریک کو تاریخ عالم کے پس منظر میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کریں۔

کارل مارکس ایک مشہور جرمن مفکّر تھے۔ انھوں نے سرمایہ و محنت کے مسائل پر غور کیا اور اپنے افکار اپنی معرکہ آرا تصنیف "سرمایہ" میں پیش کیے۔ انھوں نے سرمایہ دار کو ظالم اور مزدور کو مظلوم قرار دیا کیونکہ محنت کش یعنی مزدور کو سرمایہ دار پیداوار میں اس کا حصہ نہیں دیتا حالانکہ پیداوار میں اس کی محنت کو سرمایے سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ کارل مارکس کے نزدیک دولت کی یہ غیر مساوی یعنی نابرابر تقسیم ہی دنیا کی ساری خرابیوں کی جڑ ہے۔

لینن ایک بلند حوصلہ روسی رہنما تھے۔ انھوں نے محنت کشوں کی رہنمائی کا حق ادا کیا۔ اس زمانے میں روسی بادشاہ زار کی زیادتیاں انتہا کو پہنچ چکی تھیں۔ اس لیے وہاں کارل مارکس کے افکار کا گہرا اثر ہوا۔ لینن اور پلیخنوف خاص طور پر ان سے

متاثر ہوئے۔ آخر کار محنت کشوں نے متحد ہو کر ۱۹۱۷ء میں زار روس کی قوت کو شکست دے دی اور حکومت کی باگ ڈور خود سنبھال لی۔ حکمراں جماعت کا نیا نام "روسی کمیونسٹ پارٹی" قرار پایا۔ اس انقلاب نے ساری دنیا پر یہ حقیقت روشن کردی کہ مشقت کرنے والے فولادی ہاتھ ایک ساتھ اُٹھ کھڑے ہوں تو ظالموں کی مضبوط سے مضبوط حکومت بھی ان کے آگے ٹھہر نہیں سکتی۔ ۱۹۳۳ء میں ہٹلر کے آمرانہ رویے نے دنیا بھر کے دانش وروں اور ادیبوں کو جو عام لوگوں کی بہ نسبت زیادہ حساس ہوتے ہیں، یہ سوچنے پر مجبور کردیا کہ اب مظلوموں کی حمایت میں اُٹھ کھڑے ہونے کا وقت آگیا ہے۔

اس زمانے میں کچھ دردمند ہندوستانی نوجوان لندن میں زیر تعلیم تھے۔ ان میں سے چند کے نام یہ ہیں : سجاد ظہیر، ملک راج آنند، جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور محمد دین تاثیر۔ انھوں نے بار بار مل کر غور کیا کہ ان حالات میں ہندوستان کے ادیب اور دانش ور کس طرح اپنا فرض پورا کرسکتے ہیں۔ انھوں نے لندن میں ہم خیال دوستوں کو متحد کیا۔

انجمن ترقی پسند مصنّفین کے نام سے لندن میں ایک انجمن قائم ہوئی۔ اس کی طرف سے ایک اعلان نامہ بھی شائع کیا گیا جس میں کہا گیا کہ اب پُرانے خیالات کی جڑیں ہل رہی ہیں اور ایک نیا سماج جنم لے رہا ہے۔ ایسے میں ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ اس تبدیلی کو اپنی تحریروں کے ذریعے اُجاگر کریں اور ملک کو ترقی کے راستے پر لگانے میں مدد دیں۔ ادب کو عوام کے نزدیک لائیں، اس میں حقیقت کا رنگ بھریں۔ اسی کو ہم ترقی پسندی کہتے ہیں۔

یہ اعلان نامہ ہندوستان کے بہت سے تعلیم یافتہ لوگوں کو بھیجا گیا اور ان سے درخواست کی گئی کہ اسے ملک میں عام کریں۔ اسی سال سجاد ظہیر بھی تعلیم مکمل کرکے ہندوستان لوٹ آئے جس سے انجمن کی سرگرمیاں اور بھی تیز ہوگئیں۔ الہ

آبادیونی ورسٹی میں احمد علی انگریزی کے لکچرار تھے۔ ان کا گھر انجمن کا دفتر بن گیا۔ ادھر حیدر آباد میں سبط حسن اور بنگال میں ہیرن مکرجی ادب کی اس ترقی پسند تحریک کو فروغ دینے میں مصروف ہو گئے۔

ڈاکٹر تارا چند نے ہندوستانی اکادمی الہ آباد کی طرف سے اردو ہندی کے ادیبوں کی ایک کانفرنس بلائی جس میں ترقی پسند مصنفوں کی انجمن کا تعارف کرایا گیا۔ اس کانفرنس میں پریم چند، مولوی عبدالحق، جوش ملیح آبادی اور دوسرے بلند پایہ ادیب اور شاعر موجود تھے۔ مناسب سمجھا گیا کہ انجمن کے اعلان نامے پر مختلف زبانوں کے عالموں اور ادیبوں کے دستخط کرائے جائیں۔ لوگوں نے بخوشی اس پر دستخط کر دیے جس سے انجمن کو تقویت حاصل ہوئی۔

۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں انجمن کی ایک کل ہند کانفرنس ہوئی۔ پریم چند نے خطبۂ صدارت پیش کیا۔ مولانا حسرت موہانی، کملادیوی چٹوپادھیائے اور دیگر اہل علم نے تقریریں کیں۔ سجاد ظہیر انجمن کے سکریٹری مقرر ہوئے۔ اس کانفرنس میں انجمن کے دستور اساسی کو منظوری دی گئی۔ اس کے بعد ملک میں جابجا انجمن کے جلسے اور کانفرنسیں ہوتی رہیں اور ترقی پسندوں کا یہ کارواں قدم سے قدم ملا کر اپنی منزل کی طرف بڑھنے لگا۔ کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، حیات اللہ انصاری، اوپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ وغیرہ اس تحریک کے زیر اثر افسانے لکھتے رہے۔ مجاز، جذبی، اختر انصاری، فراق، فیض، مخدوم، سردار جعفری، مجروح، کیفی، احمد ندیم قاسمی، اختر الایمان، ساحر لدھیانوی اور پرویز شاہدی وغیرہ انجمن ترقی پسند تحریک کے پرچم تلے شاعری کر رہے تھے۔ میراجی اور ن۔ م۔ راشد بھی کچھ دنوں انجمن کے ہم نوا رہے پھر کنارہ کش ہو گئے۔ سجاد ظہیر، اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور، احتشام حسین، عزیز احمد، ممتاز حسین جیسے نقادوں نے تنقیدی مضامین کے ذریعے تحریک کے خدوخال نمایاں کرنے کی اہم ذمہ داری قبول کی۔ احمد ندیم قاسمی، سردار جعفری، فراق اور فیض تخلیق کار

تھے مگر انھوں نے بھی تنقید نگاری کی طرف توجہ کی۔

ترقی پسند ادب کے ضابطے اور اصول متعین کیے گئے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی کتاب ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' میں ان اصولوں کی وضاحت کی ہے جن کا خلاصہ درج ذیل ہے :

۱۔ ادب۔ ایک آلہ کار : ترقی پسندوں نے بار بار اور واضح طور پر اعلان کیا کہ ادب کو جماعت کا خدمت گزار ہونا چاہیے اور اس سے زندگی کو سنوارنے میں مدد لی جانی چاہیے۔

۲۔ ادب۔ عوام کے لیے : ادب کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ اس سے زیادہ سے زیادہ لوگوں بلکہ صاف لفظوں میں یوں کہنا چاہیے کہ عوام کو فائدہ پہنچے۔ ترقی پسند ادیب اس پر ہمیشہ زور دیتے رہے کہ ان کا ادب عوامی ادب ہے۔

۳۔ ادیب۔ جانبدار : ترقی پسند ادب کی بنیاد اس پر ہے کہ ظلم و نا انصافی کی اس دنیا میں ادیب غیر جانب دار نہیں رہ سکتا۔ وہ ایک حسّاس، دردمند دل رکھتا ہے اور محنت کشوں کا ساتھ دینے پر مجبور ہے۔

۴۔ ترقی پسندی اور اشتراکیت : ترقی پسندوں نے کبھی اسے چھپانے کی کوشش نہیں کی کہ وہ اشتراکی (Communist) ہیں۔ سجاد ظہیر نے کہا تھا کہ سرمایہ داری نظام جس نے دنیا کو برباد کر رکھا ہے، اشتراکیت کے ذریعے ہی ختم کیا جاسکتا ہے۔

۵۔ ادب اور سیاست : ترقی پسندوں نے کہا کہ آج ادب کو سیاست سے علاحدہ نہیں رکھا جاسکتا۔ جو ادب سیاست میں حصہ لیتا ہے اس پر لوگ نعرہ بازی کا الزام لگاتے ہیں اور اسے پروپیگنڈہ بتاتے

ہیں۔ اس سے ڈرنا نہیں چاہیے۔

۶۔ **سیاست میں عملی حصہ :** یہ بھی کہا گیا کہ صرف قلمی خدمت کرکے ادیب اپنی ذمہ داری سے سبکدوش نہیں ہو جاتا۔ اسے مزدوروں اور کسانوں کے ساتھ مل جل کر رہنا چاہیے اور ان کی حمایت کی جو تحریکیں چلیں ان میں عملی حصہ لینا چاہیے

۷۔ **ادب اجتماعی زندگی کا ترجمان :** کہا گیا کہ ادیب کوئی جوگی نہیں، سماج کا ایک فرد ہے اور ادب اس کی ذاتی ملکیت نہیں۔ اس لیے یہاں انفرادیت کی گنجایش نہیں۔ ادب میں اجتماعی زندگی کی تصویر نظر آنی چاہیے۔

۸۔ **پیغام زیادہ اہم ہے :** ادب کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ مواد اور ہیئت۔ مواد سے مراد ہے وہ بات جو کہی جا رہی ہے اور ہیئت سے مراد ہے اس بات کے کہنے کا انداز۔ اعتدال پسندوں نے مواد اور ہیئت دونوں کو اہمیت دی لیکن بعض نے یہ بھی کہا کہ ادب میں سجاوٹ غیر ضروری ہے اور ادب کے فنی تقاضے اتنے اہم نہیں جتنی ادب کی مقصدیت۔

اس تحریک کا بڑا فائدہ یہ ہوا کہ شاعر و ادیب موضوع اور مواد کی طرف زیادہ توجہ کرنے لگے۔ ادب کو فروغ ہوا کیونکہ اب لکھنے کے لیے ایک اہم محرک ہاتھ آگیا تھا۔ شاعری، افسانہ، ناول، ڈراما۔۔ تمام اصناف پر ترقی پسند تحریک اثر انداز ہوئی۔

رفتہ رفتہ ترقی پسند تحریک میں شدّت پیدا ہوتی گئی۔ بعض لوگوں نے اشتراکی خیالات کے پرچار کو ہی ادب سمجھ لیا۔ ناپختہ ذہن رکھنے والے نوجوان شاعر اور ادیب اپنی تحریروں سے ملک میں انقلاب لانے کے خواب دیکھنے لگے اور اس جوش میں اتنے بے خود ہو گئے کہ ان کا ادب ادب نہیں رہا اور محض پروپیگنڈا یا نعرہ بازی

بن کر رہ گیا۔ ادب میں انگارے، شعلے، آگ، چنگاری، شرارے، طوفان، بغاوت، خون جیسے آتشیں لفظوں کا استعمال بہت عام ہوگیا۔ بعض اہم ادیبوں کو یہ صورت حال ناگوار ہوئی اور وہ اس تحریک سے ہی بیزار ہوگئے۔ اثر لکھنوی، رشید احمد صدیقی، کلیم الدین احمد وغیرہ نے اس شدت پسندی کے خلاف آواز اٹھائی۔ میراجی اور ن۔ م۔ راشد تو پہلے ہی ترقی پسند تحریک سے الگ ہو چکے تھے، منٹو، قرۃ العین حیدر، خواجہ احمد عباس، اخترالایمان بھی معتوب قرار دیے گئے اور ۱۹۵۳ء تک پہنچتے پہنچتے اس تنظیم کا شیرازہ بکھرنے لگا اور ۱۹۵۶ء میں تو بعض صاحب نظر یہاں تک کہہ اٹھے کہ ترقی پسند تحریک اپنا کام پورا کر چکی اب اسے ختم ہو جانا چاہیے۔

ترقی پسند تحریک کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اردو ادب کے دامن کو وسیع کیا، خیال و خواب کی دنیا سے نکل کر سنگلاخ حقیقتوں کی دنیا میں سانس لینا سکھایا، شعر و ادب کو بے فکروں اور امیروں کے ڈرائنگ روم سے نکال کر کھیت، کھلیان، فیکٹری تک پہنچایا۔ ابھی تک ادب کو اعلا اور متوسط طبقے کی جاگیر سمجھا جاتا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے طفیل عام انسان کی رسائی ادب تک ہو گئی۔

شعر و ادب کے دامن کو وسیع کرنے کی کوشش تو علی گڑھ تحریک کے وجود میں آنے کے ساتھ ہی شروع ہو گئی تھی۔ اب اس وسعت میں مزید اضافہ ہوا۔ علی گڑھ تحریک نے پہلے ہی ثابت کر دیا تھا کہ ادب بیکاروں کا مشغلہ اور وقت گزاری کا ذریعہ نہیں، اس کے ذریعے زندگی کو سنوارا اور بہتر بنایا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے بڑے پیمانے پر یہ کام کیا۔ نتیجہ یہ کہ دیکھتے ہی دیکھتے افسانہ، شاعری اور تنقید تینوں کی دنیا بدل گئی۔ اس تحریک سے پہلے اردو میں یا تو پریم چند کے آدرش وادی افسانے تھے یا پھر سجاد حیدر کے رومانی افسانے۔ بے شک پریم چند کے دو ایک افسانوں میں حقیقت نگاری سے کام لیا گیا تھا جس کی بہترین مثال ''کفن'' ہے لیکن ان کی گنتی نہ ہونے کے برابر ہے۔

اسی زمانے میں کہانیوں کا ایک مجموعہ "انگارے" شائع ہوا۔ اس میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی کہانیاں شامل تھیں۔ ان کہانیوں میں سماجی مسائل کو بڑی بے باکی کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ حکومت نے اس مجموعے پر پابندی لگادی۔ آگے چل کر جن فنکاروں نے افسانے لکھے انھوں نے صاف گوئی اور بے باکی کا سبق "انگارے" سے ہی سیکھا۔

ہماری قدیم شاعری میں حسن و عشق کے فرضی افسانوں کے سوا اور کچھ نہیں تھا، علی گڑھ تحریک نے پہلی بار اردو شاعری کو اس محدود دائرے سے باہر نکالنے کی کوشش کی۔ سرسید، حالی اور محمد حسین آزاد کی کوششیں بار آور ضرور ہوئیں مگر اردو شاعری کی کائنات کو یکسر بدل ڈالنے کا کارنامہ آخر کار ترقی پسند تحریک نے انجام دیا۔ پریم چند نے کہا تھا کہ "ہمیں حسن کا معیار بدلنا ہوگا۔" اس تحریک کے زیر اثر یہ معیار بدلا۔ حسینوں کے لب و رخسار کے بجائے مزدور کے پسینے کی مہک اور کھیتوں کی بھینی خوشبو کو سراہا جانے لگا۔ تنقید کی ذمہ داری کچھ اور زیادہ تھی جسے اس نے بحسن و خوبی انجام دیا۔ اس نے شعروادب کی پرکھ کے لیے نئی کسوٹی پیش کی اور ترقی پسند ادب کی تحسین کا راستہ ہموار کیا۔

مختصر یہ کہ ترقی پسند تحریک کی بدولت اردو ادب کے موضوعات کو وسعت حاصل ہوئی اور بیان کے مختلف اسالیب وجود میں آئے۔

ترقی پسند تحریک کی خامیاں بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتیں۔ ادب کی مقصدیت اور افادیت پر زور تو علی گڑھ تحریک نے بھی دیا تھا لیکن ترقی پسند تحریک نے اسے اور زیادہ اہمیت دی۔ رفتہ رفتہ موضوع اور مواد ہی کو سب کچھ سمجھا جانے لگا اور ادب کی جمالیاتی قدریں نظر انداز کی جانے لگیں۔ عالمی ادب کے پس منظر میں غور کیا جائے تو اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ مارکسی نقادوں نے جمالیاتی قدروں یعنی ادب کی دلکشی و رعنائی کو ہمیشہ مناسب حد تک اہمیت دی لیکن اکثر ترقی پسند

ادیب کمیونزم کے پرچار کو ہی سب کچھ سمجھنے لگے۔ حسن کاری کی ادب میں کوئی اہمیت نہیں رہ گئی۔ انقلاب کی دعوت اس طرح دی جانے لگی جیسے ادب تخلیق نہ کیا جارہا ہو، شاعری نہ کی جارہی ہو محض نعرے لگائے جارہے ہوں۔ نمونے کے طور پر ملاحظہ ہوں دو شعر :

وقت ہے آؤ دوعالم کو دگر گوں کردیں
قلب گیتی میں تباہی کے شرارے بھردیں

مخدوم : موت کا گیت

مرے ہونٹوں پہ نغمے کانپتے ہیں دل کے تاروں کے
میں ہولی کھیلتا ہوں خون سے سرمایہ داروں کے

سردار جعفری : جوانی

اس کے باوجود تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو بہت کچھ دیا۔ ایسی تخلیقات کچھ کم نہیں جن میں بیداری کا پیغام بھی ہے اور اعلا درجے کی حسن کاری بھی۔ اس کی دو مثالیں ملاحظہ فرمائیے :

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

مجروح

وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے
مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں

جذبی

حاصل کلام یہ کہ خامیوں کے باوجود ان خدمات کو فراموش نہیں کیا جاسکتا جو ترقی پسند تحریک نے انجام دیں اور جن کے سبب اردو ادب نئی جہتوں سے روشناس ہوا اور بے شمار لازوال تخلیقات وجود میں آئیں۔ پروفیسر آل احمد سرور نے غیر

جانب دارانہ انداز میں تحریک کا جائزہ لیتے ہوئے فرمایا ہے :

"ترقی پسند ادب نے جس طرح انسان کو زندگی اور ادب کے اسٹیج پر مرکزی جگہ دی ہے، جس طرح عام آدمیوں میں ہیرو کے صفات دیکھے اور دکھائے ہیں، جس طرح طبقاتی اور سماجی خلیجوں کو کم کیا ہے، جس طرح اصلاح بغاوت اور انقلاب کے لیے ولولہ پیدا کیا ہے، جس طرح ماضی پرستی کے بجائے ماضی کو عقل کی عینک سے دیکھنا سکھایا ہے، جس طرح ہیرو پرستی کم کی ہے، جس طرح ادب کی زبان کو سائنس اور دوسرے علوم کی غذا سے تقویت پہنچائی ہے، جس طرح لوگوں نے اپنی پرانی مصیبت پر قناعت کرنے کے بجائے ایک نئی مسرت کو لبیک کہنے کا جذبہ بیدار کیا ہے، جس طرح زبان کو چند مخصوص لوگوں کا کھلونا بنانے کے بجائے سب کے دل کا آئینہ بنایا ہے، جس طرح اس نے سلانے یا رلانے کے بجائے جگانے کا اور بادہ و ساغر کے بجائے تلوار کا کام لیا ہے، جس طرح تنقیدی شعور کو اُبھارا ہے اور تخلیقی جوہر کی تربیت و تہذیب کا کام اپنے ذمے لیا ہے اِس سے اُس کی کامیابی اور بڑائی ظاہر ہوتی ہے۔ ادب کی دنیا میں نئی راہوں، تجربوں اور دریافتوں کی بڑی اہمیت ہے۔ نئے راستوں میں لوگ بھٹکتے بھی ہیں لیکن ان ہی لغزشوں سے راستے کی آبرو قائم ہے۔"

☆☆☆☆☆☆☆☆

جدیدیت کی تحریک

زندگی کا کارواں ہر دم آگے بڑھتا رہتا ہے اور اس کی نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے رہتے ہیں جن کی آب و تاب اسے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ کوئی پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھے تو دور گھپ اندھیرا نظر آتا ہے۔ پیچھے چھوٹی ہوئی منزلیں کیسی ہی کیوں نہ ہوں انسان کو ہوتی بہت عزیز ہیں۔ اب لامحالہ ایک ہی صورت رہ جاتی ہے۔ ماضی کی تھوڑی بہت دل پسند متاع کو سینے سے لگا کر اور نئے افق سے تھوڑا سا اجالا مانگ کر اس کی روشنی میں نئی منزل کی طرف قدم بڑھایا جائے۔ اسی کا نام جدیدیت ہے۔ گویا ادب میں جدیدیت کا مفہوم یہ ہُوا کہ شاعر و ادیب روایت سے کچھ پسندیدہ عناصر چُن لے اور انھیں حال کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرے۔ روایت کا جو حصہ وقت کے نئے سانچے میں نہ ڈھل سکے اسے موڑنے یا پھر توڑنے کی صلاحیت جس فنکار میں ہو وہی سچّا فن کار کہلانے کا مستحق ہے۔

ہمارے شعر و ادب نے انقلابِ روس اور اس کے بعد کی عالم گیر ادبی فضا سے متاثر ہو کر فرسودہ و پامال مضامین کو خیرباد کہا‘ نئے موضوعات کو اپنایا اور اسے ترقی پسندی کا نام دیا تو در حقیقت یہ بھی جدیدیت تھی۔ اور جب ترقی پسندی کے محدود دائرے سے نکل کر اس نے کھلی فضا میں سانس لینا چاہا تو یہ بھی جدیدیت کہلائی۔ دراصل سچا شاعر و ادیب لکیر کا فقیر نہیں ہوتا۔ وہ ایک آزاد پنچھی ہے جو ہر لحظہ نئے جہانوں کی سیر کا آرزو مند رہتا ہے۔ نامناسب بندشوں کو وہ برداشت نہیں کر سکتا۔ مجنوں گورکھپوری کے الفاظ میں جب اشتراکیوں نے ادیبوں کو لال وردی پہنادینی چاہی تو انھوں نے ترقی پسندی کے جوئے کو ہی اپنے کاندھوں سے اُتار پھینکا۔ اس طرح ہمارے ادب میں جدیدیت کی تحریک نے جنم لیا۔

اس میں شک نہیں کہ جدیدیت نے ہمارے ادب میں ایک تحریک کی شکل

بیسویں صدی کی ایک چوتھائی گزرنے کے بعد اختیار کی لیکن اس کی داغ بیل بہت پہلے اسی وقت پڑ گئی تھی جب سرسید نے مغربی ادب کو مشعل راہ بنانے کا مشورہ دیا تھا۔ سرسید کے ادبی افکار کو مولانا حالی نے اپنایا اور تحریروں کے ذریعے انھیں عام کرنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد ہمارے ادبی افق پر اقبال نمودار ہوتے ہیں۔ روایت سے رشتہ استوار رکھنے کے باوجود انھوں نے مغرب کے تازہ ترین مگر منتخب افکار کو جزو ذہن بنایا اور آزادی فکر و نظر کی وہ مثال پیش کی جو جدیدیت کا خاصّہ ہے۔

جدیدیت کا باقاعدہ آغاز دراصل بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اُس وقت ہوا جب عظمت اللہ، نیاز، یلدرم اور ان کے بعد میراجی، راشد، تصدّق حسین خالد جیسے ادیبوں نے ادب کے بدلے ہوئے تیور، منفرد لہجے اور ایک نئے ذہنی رویے سے اردو قارئین کو روشناس کیا۔ ''انگارے'' کی اشاعت نے اس رجحان کو اور تقویت پہنچائی۔ اس میں شامل افسانے ہندوستانی سماج کے اذیّت ناک پہلوؤں پر وار کرتے نظر آتے ہیں مگر یہ کوئی ایسا قدم نہ تھا جس سے ملک میں انقلاب آجاتا۔ پھر بھی حکومتِ وقت نے اسے ضبط کرلیا اور اشاعت پر پابندی لگادی۔

یہ وہ زمانہ تھا جب ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی۔ اس تحریک کے پرچم تلے جو شاعر و ادیب جمع تھے ان کا مزاج بے لچک اور ذہن شدّت پسند ہوگیا تھا۔ اشتراکیت کا پرچار ہی ان کے نزدیک سب کچھ تھا۔ سرخ سویرے پر ان کی نظریں مرکوز تھیں۔ اس میں تو کوئی حرج نہیں لیکن قابل اعتراض بات یہ تھی کہ ادب نعرہ بازی بن گیا تھا اور شعروادب کی جمالیاتی قدریں نظرانداز ہوگئی تھیں۔ اس صورتِ حال کے خلاف شاعروں اور ادیبوں کا ردّعمل بالکل فطری بات تھی۔ چنانچہ جدیدیت کی تحریک جس کی داغ بیل بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں پڑچکی تھی اب نئے سرے سے منظم ہوئی۔

ترقی پسند تحریک کا زوال جدیدیت کی تحریک کے فروغ کا باعث ہوا۔ دراصل ترقی پسند ادب نے انداز و اسلوب بیان کو نظرانداز کر کے موضوع و مواد کو بہت زیادہ اہمیت دی۔ اس کے علاوہ فرد اور سماج کے رشتے پر اتنا زور دیا کہ فرد پس پشت جا پڑا۔ وہ زمانہ جب ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کے درمیان ٹکراؤ ہوا ملک میں سیاسی اُتھل پتھل کا زمانہ تھا۔ ترقی پسند تحریک نے اپنی توجہ سیاسی منظرنامے پر مرکوز کر دی، جبکہ جدیدیت نے اسے نظرانداز کیا اور فرد اپنی ذات کے خول میں سمٹ کر رہ گیا۔

قنوطیت احساس محرومی، احساس تنہائی، سماج سے بے تعلق ہو جانے اور اپنی ذات میں کھو جانے کا لازمی نتیجہ ہے۔ انسان کو جب یہ احساس ہو جاتا ہے کہ کوئی اس کا مونس و غم گسار نہیں، کوئی اس کے دکھ درد میں شریک نہیں، کوئی اسے تسلی دینے والا نہیں تو وہ مایوسی کا شکار ہو جاتا ہے۔ جدیدیت کی تحریک سے وابستہ فن کاروں کے ساتھ بھی یہی صورت پیش آئی۔ اس وقت ہندوستان ہی کیا ساری دنیا میں حالات تو مایوس کُن تھے ہی لیکن جدیدیت کے مبلّغوں نے اسے اور ہوا دی۔ انھوں نے فن کار کو ترغیب دلائی کہ دنیا کو تمھاری پروا نہیں تو تمھیں کسی کی فکر کیوں ہو، تمھارا قلم سماج کا غلام کیوں ہو۔ تمھیں لکھنا ہے تو اپنے لیے لکھو۔ قاری کی پسند ناپسند سے بے نیاز ہو جاؤ۔ کوئی تمھاری بات نہیں سنتا یا نہیں سمجھتا تو تمھیں اس کا غم کیوں ہو۔ اس طرح سماج سے ادب کا رشتہ منقطع ہو گیا۔

انفرادیت پر جدیدیت نے بہت زور دیا۔ فرد کی آزادی اس کے نزدیک بے حد اہم تھی۔ یہ ایک طرح کا ردّعمل تھا کیونکہ آزادی کی جدوجہد، مغربی سامراج کے مظالم اور ان سے نجات کی کوشش، سرمایہ داری کی لعنتیں، سوشلزم کی برکتیں اور دوسرے عالمی مسائل پر ترقی پسند تحریک نے اپنی نظریں جمائے رکھیں۔ اس کے

برعکس جدیدیت نے ان کو اہمیت نہیں دی- فن کار نے باہر کی دنیا سے اپنا رشتہ توڑ لیا اور اپنے دل کی دنیا میں کھو کے رہ گیا- غرض یہ کہ جدیدیت کی تحریک نے فرد کو' اس کی ذہنی کیفیتوں کو' اس کے شعور اور لاشعور کو اہمیت دی- اہمیت دینا تو درست تھا- شکایت صرف یہ ہے کہ حد سے زیادہ اہمیت دی اور اجتماعیت کو انفرادیت پر یکسر قربان کردیا-

ادب میں ابلاغ کا مسئلہ جدیدیت کے فروغ کے ساتھ ہی اُٹھ کھڑا ہوا- ترقی پسند تحریک ادب کو ایک اجتماعی اور سماجی عمل ٹھہراتی تھی- یہ ذمہ داری شاعروادیب کی تھی کہ وہ جو کچھ لکھے عوام کے لیے لکھے- گویا اس کی تخلیق عوام کے لیے قابل فہم ہو- جب جدیدیت کی تحریک کے زیر اثر شاعروادیب اپنی ذات کے حصار میں قید ہو کے رہ گیا تو اس نے قاری و سامع سے اپنا رشتہ توڑلیا- اس نے کہا کہ وہ کسی اور کے لیے نہیں لکھتا اپنی ذات کے لیے لکھتا ہے- اس لیے اسے قاری سے کیا غرض اور اسے کیا فکر کہ جو کچھ اس نے کہا ہے کوئی اسے سمجھتا ہے یا نہیں- نتیجہ یہ ہُوا کہ جدید شاعری اور جدید افسانہ چیستاں بن کے رہ گئے- وہ فن کار جن کو زبان و بیان پر قدرت نہیں تھی ان کی بن آئی- وہ اگر بے سوچے سمجھے لفظوں کو جوڑدیں تو رسالے یہ سمجھ کر ان کی تخلیقات کو اپنے صفحات میں جگہ دیتے تھے کہ یہ جدید فن کار ہیں- ان کی تخلیقات میں یقیناً کچھ نہ کچھ معنی مضمر ہوں گے- بہرحال یہ صورت زیادہ زیادہ دنوں برقرار نہیں رہی- ان جھوٹے فن کاروں کو تیز نظر رکھنے والوں نے آخرکار پہچان ہی لیا-

بہروپیوں کو خارج کرنے کے بعد جو کچھ بچ رہا وہ ان سچّے فن کاروں کا کارواں تھا جنھوں نے ترقی پسند تحریک کی زور زبردستی کے خلاف آواز اٹھائی' ادب کو پروپیگنڈہ بنانے سے انکار کردیا' اعلا درجے کا ادب تخلیق کیا اور ایک نئی منزل کی طرف اپنا سفر جاری رکھا- ان میں شاعر بھی تھے' فکشن نگار بھی اور وہ نقاد بھی جو

اپنی تحریروں سے ان کے راستے میں اُجالا کر رہے تھے۔

جدید شعرا میں میراجی، راشد، اخترالایمان، مجید امجد، خلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا، عمیق حنفی، باقر مہدی، بلراج کومل، کمار پاشی، افتخار جالب، محمد علوی، شہریار اور عادل منصوری کے نام اہم ہیں۔ ان کے کلام میں ایک تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے یہاں نہ تو کلاسیکی انداز کی قافیہ پیمائی ہے، نہ محض عشقیہ واردات، نہ اشتراکیت کا پرچار بلکہ ان کی شاعری ان کے دل سے نکلی ہوئی آواز ہے، لہجہ بھی منفرد ہے۔ اس لیے ان کے کلام میں جذب و کشش زیادہ ہے۔

جدید کہانی روایتی کہانی سے بہت مختلف ہے۔ جدید اور قدیم شاعری میں جتنا فرق ہے، قدیم اور جدید کہانی کا فرق اس سے کہیں زیادہ ہے۔ قارئین جب روایتی کہانی سے اکتا گئے تو اس میں طرح طرح کی تبدیلیاں ہونے لگیں۔ علم نفسیات سے آگہی عام ہوئی۔ شعور کے علاوہ تحت الشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں کا سُراغ ملا۔ اب تک کردار کو اس کے اقوال و افعال سے پہچانا جاتا تھا۔ اب اس کے ذہنی عمل پر توجّہ مرکوز ہوئی۔ مغرب کے اثر سے شعور کی رو سے کام لیا گیا۔ اس کے استعمال نے ماضی، حال، مستقبل کی درمیانی سرحدوں کو توڑ ڈالا۔ اسی زمانے میں یہ محسوس ہوا کہ افکار و احساسات کے اظہار کے لیے لفظوں کا ذخیرہ ناکافی ہے۔ چنانچہ علامتوں کا استعمال عام ہوا اور علامتی کہانیاں لکھی جانے لگیں۔ اس سے بھی تسلی نہ ہوئی تو تجریدی کہانی وجود میں آئی۔ اسے سمجھ پانا ہر ایک کے بس کا نہیں تھا۔ بہت لوگ چیستاں سمجھ کر اس سے بد ظن ہو گئے۔ فرانسیسی ادب سے واقف فن کاروں نے فرانسیسی کہانی کی پیروی کرتے ہوئے "نا کہانی" کو اردو میں رواج دینے کی کوشش کی۔ پلاٹ، کردار نگاری، وحدت تاثر --- مطلب یہ کہ روایتی افسانے کے تمام اجزائے ترکیبی کو بالائے طاق رکھ دیا گیا۔ اس سے کہانی کی کشش

جاتی رہی۔ آخرکار یہ سیلاب گزر گیا اور آہستہ آہستہ کہانی گورکھ دھندے کی بھول بھلیاں سے نکلی اور اس نے دھرتی پر قدم جما لیے۔

۲

جدید افسانہ نگار دو طرح کے ہیں۔ ایک تو وہ جنھوں نے فیشن کے طور پر جدیدیت کو اپنایا اور جدید کہلانے کے شوق میں پیچیدہ، گنجلک اور بے سروپا کہانیاں لکھیں۔ ایسے افسانہ نگاروں نے قارئین کو چونکایا مگر جلد ہی ان کے چہروں سے نقاب ہٹ گئی اور لوگ ان سے متنفر ہو گئے۔ دوسرے وہ فن کار تھے جنھوں نے ضرورت کے تحت اور موضوع کے تقاضے سے مجبور ہو کر نئی تکنیک کا سہارا لیا۔ اس سے ابہام ضرور پیدا ہوا لیکن سنجیدہ قاری نے مفہوم کی تہ کو پہنچنا چاہا، کوشش کر کے معانی کی تہوں کو کھولا اور ان کہانیوں کو سراہا۔

اردو افسانے کا رنگ تو اسی وقت بدلنے لگا تھا جب پریم چند نے "کفن" نام کا افسانہ تخلیق کیا۔ اس سمت میں دوسرا قدم منٹو کا افسانہ "پھندنے" ہے۔ اس کے بعد قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، احمد ہمیش، اقبال مجید، سریندر پرکاش، خالدہ اصغر جیسے اعلا درجے کے افسانہ نگاروں کی تخلیقات وجود میں آئیں۔

نئی تنقید نے جدیدیت کی تحریک کو پروان چڑھانے میں بہت اہم رول ادا کیا۔ جدیدیت کی تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے والا ادب کسی نہ کسی حد تک ضرور ناقابل فہم اور تشریح طلب تھا اس لیے تنقید کے ایک ایسے نظام کی ضرورت تھی جو ہمدردی کے ساتھ نئی تخلیقات پر غور کرے، ان کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرے، ان کے حسن و قبح پر روشنی ڈالے اور قاری کے ذہنی رفیق کا فریضہ ادا کرے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے یہ فرض ادا کیا۔ ان کے علاوہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر شمیم حنفی، پروفیسر وہاب اشرفی، باقر مہدی، وارث علوی، پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے جدید ادب کی طرف بطور خاص توجہ کی۔

جدیدیت کی تحریک بہرحال ایک اہم تحریک ہے اور بقول پروفیسر آل احمد سرور اس بات کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کی اندھی پرستش یا اس پرستے اور سطحی تبرّے کے بجائے اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے' اس کی خصوصیات متعین کی جائیں اور ان خصوصیات کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت اور ضرورت کو واضح کیا جائے۔

☆☆☆☆☆

داستان کا فن

قصہ کہنا اور قصہ سننا انسان کا پسندیدہ مشغلہ ہے- یہ اور بات کہ آج کی تیز رفتار زندگی اس کی مہلت ہی نہیں دیتی- کسی زمانے میں دن بھر کا تھکا ہارا انسان رات کو دوستوں کے حلقے میں بیٹھتا اور اپنی کہتا' دوسروں کی سنتا- جسے جو یاد ہوتا وہ سناتا اور کوشش کرتا کہ توجہ کا مرکز بنا رہے- قصے سے زیادہ دلچسپ اور کون سی چیز ہو سکتی تھی- اس طرح قصے نے جنم لیا- وہ وقت گزر گیا اور رات کی مصروفیتیں بھی پیدا ہو گئیں مگر ایک ایسا طبقہ پھر بھی باقی رہا جسے وقت گزاری کے لیے دلچسپ مشغلوں کی ضرورت تھی- بے فکروں کو وقت کاٹنے کے جو شغل سوجھے' قصہ ان میں سے ایک تھا-

"اردو کی نثری داستانیں" کے مصنف پروفیسر گیان چند نے لکھا ہے کہ "چیمبرس آف انڈیا کے ایک مضمون نگار کے مطابق قصے وہیں زیادہ ترقی کرتے ہیں جہاں لوگ زیادہ کاہل ہوتے ہیں- یونان میں قصے اس وقت لکھے گئے جب وہ روم کے زیر نگیں ہو گیا- روم کا افسانوی ادب اس وقت وجود میں آیا جب آمر شہنشاہوں نے فرد کی آزادی سلب کر لی- انیسویں صدی کی دلّی اور لکھنؤ میں کاہلی کا قحط نہ تھا-" اس وقت تک قصے کی کوکھ سے داستان جنم لے چکی تھی اور اس کی حیثیت شجاعی رومان کی تھی اور اس میں واقعی انہونی کی ترنگ پوشیدہ تھی- بادشاہ' شہزادے' وزیر' امیر' نواب' سلطنت کے عہدیدار سبھی داستان کی زلف گرہ گیر کے اسیر تھے- راتوں کو دیر تک داستان سنتے' ہیرو کی فتح و کامرانی پر عش عش کرتے- بادشاہ سلامت شاید یہ تصوّر کر لیتے کہ ان کا کوئی جانثار ان کی سرحدوں کو وسیع کرنے کے لیے بہادری کے جوہر دکھا رہا ہے- سپہ سالار اس ہیرو کی جگہ خیالوں میں خود کو مہمات سر کرتے دیکھتا- اسی طرح خیالوں کی دنیا میں پرواز کرتے کرتے

خواب کی دنیا میں جا پہنچتے۔ عجب نہیں کہ سپنوں میں بھی یہی دل خوش کرنے والے منظر نظر آتے ہوں۔ غرض حقیقت کی سفّاک دنیا سے فرار کے بعد داستان ایک اچھی جائے پناہ تھی۔ چنانچہ داستان ترقی کرتی رہی اور اس نے ایک باقاعدہ فن کی حیثیت اختیار کرلی۔

داستان کا فن ان حالات میں نشو ونما پا رہا تھا جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے اور آخر کار اس کے خدوخال پوری طرح متعین ہوگئے۔ ایک عرصے تک نثری ادب پر داستان کا تصرّف رہا۔ بالآخر یہ طلسم ٹوٹا۔ انسان نے خوابوں اور خیالوں کی دنیا سے نکل کر حقیقت کی دنیا میں قدم رکھا۔ ان داستانوں کو دیکھ کر وہ کچھ شرمایا بھی کہ انھیں دیکھ کر اسے اپنی غفلت، جہالت اور نادانی کا زمانہ یاد آتا تھا مگر یہ داستان بھی اپنی تاریخ ادب کا ایک ورق تھا اور اس کے اپنے تقاضے تھے جن کی شرح ذیل میں کی جاتی ہے۔

طوالت داستان کی اولین شرط تھی۔ داستان کی ضرورت وقت گزاری کے لیے تھی اور خالی وقت بے حساب تھا۔ داستانیں پڑھی نہیں سنی جاتی تھیں۔ رات کے وقت بادشاہ اور امیر اپنی خواب گاہوں میں اور عام لوگ چوک، چوراہے یا کسی مکان میں دیر رات تک داستان سنتے۔ بادشاہوں اور امیروں کے ہاں معمول تھا کہ داستان گو اس وقت تک سلسلۂ بیان جاری رکھتا جب تک سننے والے سو نہ جائیں۔ اگلی رات داستان کی ڈور وہیں سے تھام لی جاتی تھی جہاں پچھلی شب ٹوٹی تھی۔ اس لیے ضروری ہوا کہ داستان طولانی ہو۔ اس کے لیے سہل سا نسخہ یہ استعمال کیا جاتا کہ کہانی میں کہانی جوڑدی جاتی۔

مشہور ہے کہ کسی بادشاہ نے شرط رکھی تھی کہ میں اس لڑکی سے شادی کروں گا جو کبھی نہ ختم ہونے والا قصہ سنائے۔ جس رات قصہ ختم اسی رات ملکہ

صاحبہ کا کام تمام۔ اس کی داستان ایک ہزار اور ایک راتوں چلتی رہی۔ یوں اس کی جان بچی۔

پلاٹ کا تصور داستان میں کس طرح ممکن ہے جبکہ قصے کو بے جا حد تک طول دیا جاتا تھا اور نل میں نل کی طرح قصے میں قصہ جوڑ کر اسے شیطان کی آنت بنایا جاتا تھا۔ ناول میں بھی ایک سے زیادہ کہانیاں ہو سکتی ہیں مگر ضروری ہے کہ انھیں پوری طرح ایک دوسرے میں پیوست کر دیا جائے۔ "امراؤ جان ادا" میں امیرن اور رام دئی دونوں کے قصے ہیں مگر ایک جان ہو گئے ہیں۔ "مراۃ العروس" میں اکبری اور اصغری دو بہنوں کی کہانیاں ہیں جو الگ الگ لکھی گئیں اور شیر و شکر نہ ہو سکیں۔ ایک دلچسپ ناول کو داغ لگ گیا۔

پلاٹ تو ناول کے ساتھ وجود میں آیا۔ داستان سے پلاٹ کا مطالبہ نہیں کیا جاسکتا۔ پلاٹ کا ذکر کر کے یہاں یہی جتانا مقصود ہے۔ دراصل تنقید تخلیق کے بعد جنم لیتی ہے۔ تخلیقی نمونوں کو سامنے رکھ کر تنقید کے اصول وضع کیے جاتے ہیں۔ داستان کو ناول کی کسوٹی پر نہیں پرکھا جاسکتا۔ داستان کے اصول الگ وضع کرنے ہوں گے اور ان اصولوں میں پلاٹ کی کوئی جگہ نہیں۔

فوق فطری عناصر داستان کی دوسری خصوصیت ہے۔ ہمارا ہی نہیں بلکہ تمام قدیم عالمی ادب –– ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی، فاؤسٹ کی ڈوائن کامیڈی، شکسپیئر کے ڈرامے، ملٹن کی فردوس گم شدہ، فردوسی کا شاہنامہ، کالی داس کے ڈرامے، رامائن، مہابھارت ––– فوق فطری عناصر سے پُر ہیں۔ یہی زمانے کی ریت رہی ہے۔

شاعری سے داستان کا بہت گہرا رشتہ ہے۔ دونوں درد انسانی کا مداوا ہیں۔ دونوں کا اصل مقصد حظ اندوزی، تفنن طبع اور وقت گزاری ہے۔ دونوں کی بنیاد

جھوٹ پر ہے۔ دونوں میں تخیل کی کارفرمائی ہے۔ تخیل اور جھوٹ کے اسی امتزاج نے فوق فطری عناصر کو جنم دیا۔ انسان کو اصلی زندگی میں جو کچھ میسر نہیں ہوتا اسے وہ خیالوں کی دنیا میں پانے کی کوشش کرتا ہے۔ داستان گو نے تخیل کے بل بوتے پر دیو، جن، پری، جادو، جادوگرنی جیسی مخلوق کو جنم دیا۔ طلسمی محلات تعمیر کیے۔ سحر، اسم تسخیر، اسم اعظم، لوح، نقش، سلیمانی ٹوپی، جادو کا عصا، جادو کا سرمہ جیسی چیزوں کے سہارے خیر کی قوتوں کو شر کی قوتوں پر فتح پاتے دکھایا۔

یہاں جو کچھ ہے ناقابلِ یقین ہے جس سے لطف اندوز ہونے کا نسخہ کولرج کے نزدیک یہ ہے کہ ہم ذرا دیر کو اپنی خوشی سے بے یقینی کو بالائے طاق رکھ دیں۔ اس کو وہ willing suspension of disbelief کا نام دیتے ہیں لیکن جب داستان کے فروغ کا زمانہ تھا تو ہمارے بزرگ ان سب چیزوں کو تسلیم کرتے تھے جنھیں آج عقل ماننے سے انکار کرتی ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ آج سائنس کے زمانے میں بھی ایسی باتوں پر یقین کرنے والے بہت مل جاتے ہیں۔

کردار نگاری کا تصور بھی داستانوں کے زمانے میں آج سے مختلف تھا۔ آج وہ کردار پسند کیے جاتے ہیں جو ہر پہلو سے حقیقی زندگی کے کردار نظر آئیں۔ ان میں وہ خوبیاں اور عیب پائے جائیں جو سچ مچ کے انسانوں میں ہوتے ہیں مگر اس طرح کے کردار داستانوں کے لیے قطعاً ناموزوں تھے۔ وہاں ضرورت تھی ایسے کرداروں کی جن کی انسان پرستش کرسکے، جن سے بے حد نفرت کرے، جن سے خوف زدہ ہو جائے یا کم سے کم جنھیں دیکھ کر، جن کے کارنامے سُن کر وہ حیرت میں پڑ جائے۔

ہماری داستانوں میں صرف اونچے طبقے کے لوگ یعنی شہزادے اور امیرزادے پیش کیے جاتے ہیں۔ باغ و بہار میں ایک سوداگر زادے کا قصہ ہے باقی تمام داستانوں میں بادشاہوں اور شہزادوں کا ذکر ہے۔ پیشہ ور لوگ جیسے خدمتگار، خواجہ سرا، چڑی مار، مغلانی، مہترانی، کٹنی وغیرہ کے کردار برائے نام ہیں۔ حاتم طائی

میں ایک بھیلیا، کچھ دہقان، باغ و بہار اور گل بکاولی میں چند لکڑہارے۔ اصل کردار سب اونچے طبقے کے ہیں۔ اونچے طبقے کے کرداروں کی پیش کش بھی ناقص اور یک رُخی ہے۔ نیک لوگ شروع سے آخر تک نیک ہیں اور بد سراسر بد۔

غیبی امداد داستانوں کے کرداروں کو موقع ہی نہیں دیتی کہ ان کی صلاحیتیں بروے کار آئیں۔ خطرہ درپیش ہو تو سلیمانی ٹوپی اوڑھ کر ہیرو دشمن کی نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے، اژدہے گھیرلیں تو وہ اپنا عصا زمین میں گاڑ دیتا ہے جو تناور درخت بن جاتا ہے اور ہیرو اس پر چڑھ کے محفوظ ہو جاتا ہے۔ یہاں عمروؔ عیار کی زنبیل ہے کہ اس کی سمائی کا اندازہ ہی نہیں۔ جال الیاسی کسی گراں ڈیل شے پر پھینک دیا جائے تو وہ سمٹ کر، سواسیر کی بن کر اس میں سماجاتی ہے۔ ایسی جڑی بوٹیاں ہیں جنھیں کھا کر انسان طوطا بن جاتا ہے اور پھر دوسری بوٹی کھا کر انسان کے روپ میں لوٹ آتا ہے۔ ایسے مہرے ہیں جو سردی گرمی، بھوک پیاس اور ہر بلا سے محفوظ رکھتے ہیں۔

داستانوں کے کردار انسان ہی نہیں حیوان بھی ہیں اور عجیب و غریب مخلوق بھی۔ یہاں دانا اُلّو ہیں، دانش مند بندر ہیں، واعظ طوطے ہیں، رُخ سی مرغ ہے، خوفناک اژدہے ہیں۔ ایسی مخلوق ہے جو نصف انسان اور نصف حیوان مثلاً گھوڑا یا مور ہے۔ یہ بھی حسب ضرورت اپنا اپنا پاٹ ادا کرتے ہیں۔

درس اخلاق داستان کا مقصد نہ سہی لیکن تمام داستانوں میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ضرور ہے۔ ہر جگہ حق کی فتح اور باطل کی شکست ہوتی ہے۔ اس میں نیکی کی ترغیب پوشیدہ ہے۔ عموماً داستان کا انجام اچھوں کی کامیابی پر ہوتا ہے۔ خاتمہ بالخیر اسی کو کہتے ہیں۔ آخر میں اکثر دعا کی جاتی ہے کہ "جس طرح اُنھوں کے دن پھرے اسی طرح ہمارے تمھارے دن بھی پھریں۔" اس میں یہ اشارہ پنہاں ہے کہ تم بھی "انھوں" کی طرح نیکیاں کرو تاکہ ایسا ہی انعام پاؤ۔

معاشرت کی مرقع کشی ہماری داستانوں کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ پروفیسر گیان چند نے لکھا ہے کہ ان داستانوں سے لکھنؤ اور دلی کی شاہی تہذیب کی پوری تاریخ مرتّب ہو سکتی ہے۔ ہر جنس کی ایسی تفصیل ہے کہ ایک انسائیکلو پیڈیا تیار ہو جائے۔ طرح طرح کے کھانے، ملبوسات، سواری کے جانوروں کی تفصیل، شکاری جانوروں کے نام، چوروں کے فرقے، ملازموں کے درجات۔ کیا ہے جو ان میں موجود نہیں۔

"داستان امیر حمزہ" کے بارے میں درست ہی کہا گیا ہے کہ اس سے ساحری اور عیاری خارج کر دیجیے تو صرف لکھنؤ کی معاشرت بچے گی۔ "باغ و بہار" میں آخری مغل تاجداروں کی شان و شوکت جلوہ گر ہے۔ "فسانۂ عجائب" میں اس عہد کا لکھنؤ از سر نو زندہ ہو گیا ہے۔ "طلسم حیرت" میں اودھ کے گنواروں اور ٹھگوں کی تصویر کشی لاجواب ہے۔ "طلسم ہوش ربا" میں چاہ زمرد کے میلے کا تفصیلی بیان ہے۔ "بوستان خیال" کی آخری جلد کو معاشرت کا جیتا جاگتا مرقع کہا جا سکتا ہے۔

ہماری داستانیں اور کسی کام کی نہ سہی مگر ہماری معاشرت کی تاریخ ان ضخیم جلدوں میں محفوظ ہے۔

منظر نگاری کے نقطۂ نظر سے بھی یہ داستانیں اردو ادب کا ایک بیش بہا ذخیرہ ہیں۔ داستان کے مصنفوں نے اس طرف خاص توجہ کی ہے اور منظر کشی کا حق ادا کر دیا ہے۔ اس زمانے میں جب ہمارے شعر و ادب پر شہری زندگی کی فضا غالب تھی ان مصنفوں نے ہیرو کی مہم جوئی کے سہارے ریگ زار، پہاڑ، دریا، سبزہ زار اس کے علاوہ مختلف موسموں اور مختلف اوقات جیسے صبح و شام سب کی تصویر کشی کا حق ادا کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ شادی، بیاہ، میلے، عرس وغیرہ کے مناظر بھی بہت سلیقے سے پیش کیے ہیں۔

داستان **سننے سنانے کا فن** ہے۔ داستانیں سنانے کی لیے ہی تصنیف کی جاتی تھیں۔ پڑھنے کے لیے جو کتاب لکھی جائے اس کا انداز الگ ہو گا اور کوئی چیز سنانے کے لیے لکھی جائے تو اس کا طرز بیان الگ۔ یہاں ضرورت ہوتی ہے ایسے جملوں کی جنھیں داستان گو مناسب اُتار چڑھاؤ کے ساتھ پیش کرے، اور داد پائے۔ مرادفات کی بھی یہاں زیادہ ضرورت ہوتی ہے۔ الفاظ بھی ایسے ہونے چاہئیں جو سنانے والے کی زبان سے ادا ہوں تو ایک سماں بندھ جائے اور داستانوں میں اس کا اہتمام کیا گیا ہے۔

داستانوں کی **ادبی قدر و قیمت** بھی کچھ کم نہیں۔ اس زمانے میں ہر ادبی فن کار کا کمال اسی میں تھا کہ وہ زبان کے جوہر دکھائے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے داستانوں کے دو اسالیب ملتے ہیں۔ ایک سادہ و بامحاورہ، دوسرا رنگین، مسجع، فارسی آمیز۔ پہلے کی سب سے واضح مثال "باغ و بہار" اور دوسرے کی "فسانۂ عجائب" ہے۔ سادہ اسلوب کی دوسری داستانیں آرائش محفل، توتا کہانی، رانی کیتکی کی کہانی، اشک کی امیر حمزہ، الف لیلہ کے بعض ترجمے اور بوستان خیال ہیں۔ سب رس، نو طرز مرصع، فسانۂ عجائب، سروش سخن اور طلسم حیرت پُر تکلف اور مرصّع اسلوب میں لکھے گئے قصے ہیں۔

دونوں انداز کے مصنفوں نے اپنے اپنے اسلوب میں کمالِ فن کا مظاہرہ کیا ہے اور اردو نثر کے فروغ میں ناقابل فراموش کارنامہ انجام دیا ہے۔

ہماری اہم داستانیں

داستانوں میں لطف و سرور کا ایسا سامان موجود ہے کہ انھیں ہر دور میں بہت مقبولیت حاصل رہی۔ آج داستانوں پر طرح طرح کے اعتراض کیے جاتے ہیں۔

انسان کی مصروفیت بہت بڑھ گئی ہے اور سائنس کے فروغ نے خلافِ عقل واقعات کی ہر توجیہ قبول کرنے سے انکار کردیا ہے تب بھی ایک ایسا حلقہ موجود ہے جو داستانیں پڑھتا ہے اور اس سے لطف اندوز ہوتا ہے تاہم اس کے عروج کا زمانہ گزر گیا اور اس زمانے کا تعین کیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ دو سو سال یعنی اٹھارویں اور انیسویں صدی کو محیط ہے۔ اس مدّت میں بے شمار داستانیں لکھی گئیں یا دوسری زبانوں سے اردو میں منتقل ہوئیں۔ رامپور میں داستان کا عروج ہوا تو وہاں اَن گنت داستانیں لکھی گئیں۔ طوالت کے سبب انھیں شائع ہونا نصیب نہیں ہوا۔ رضا لائبریری رام پور میں غیر مطبوعہ داستانوں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ محفوظ ہے۔ منشی نول کشور داستانوں کی طرف متوجہ ہوئے تو اشاعت کے لیے بہت سی طبع زاد اور ترجمہ کی ہوئی داستانیں ان کی خدمت میں پیش کی گئیں۔ ہماری داستانوں کا ایک بڑا ذخیرہ ان کے وارثوں کے پاس اب بھی موجود ہے۔

بہرحال ان داستانوں سے --- خواہ وہ طبع زاد ہوں یا ترجمہ کی ہوئی --- اردو نثر کی نشوونما میں بہت مدد ملی۔ یہاں سب داستانوں کا ذکر تو ممکن نہیں۔ البتہ چند مشہور داستانوں کا مختصر تعارف یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

سب رس ملا وجہی کی تصنیف ہے۔ دعوا تو انھوں نے بڑے طمطراق سے یہی کیا ہے کہ یہ ان کی طبع زاد تصنیف ہے لیکن محققوں نے دلیلوں سے ثابت کیا ہے کہ وجہی نے فتاحی نیشاپوری کے قصّے "حسن ودل" پر سب رس کی بنیاد رکھی ہے۔ ملا وجہی نے یہ کتاب ۱۰۴۵ ہجری مطابق ۳۶-۱۶۳۵ عیسوی میں لکھی۔ اس میں تمثیل کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ اسے سترھویں صدی کی اردو نثر کا شہکار کہنا بجا ہے۔

نو طرزِ مرصّع اٹھارویں صدی کی سب سے اہم اردو داستان ہے جس کے

مولف میر محمد عطا حسین خاں تحسین ہیں۔ قیاس ہے کہ یہ داستان ۱۷۷۵ء سے قبل یعنی شجاع الدولہ کے عہد میں مکمل ہوئی۔ تحسین کا بیان ہے کہ جنرل اسمتھ کے ہمراہ وہ کشتی کے ذریعے گنگا کے راستے کلکتہ جارہے تھے۔ ایک رفیق سفر نے وقت کاٹنے کو یہ داستان سنائی۔ تحسین کو خیال آیا کہ اسے اردو میں لکھنا چاہیے۔ اسی سفر کے دوران چند ابتدائی صفحات لکھ بھی ڈالے۔ کلکتہ پہنچنے کے بعد ان کا تبادلہ عظیم آباد ہوگیا اور یہ کام ادھورا رہ گیا۔ آخر کار ۱۷۷۵ء سے قبل یہ کتاب مکمل ہوئی۔

نوطرز مرصع کا اسلوب مصنوعی اور پُر تکلف ہے، مبالغہ آرائی حد سے زیادہ ہے، استعارہ و تشبیہ کا استعمال بکثرت ہے، عربی فارسی الفاظ کی بھرمار ہے۔ فارسی الفاظ کی کثرت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہ قصہ فارسی (چہار درویش) سے لیا گیا ہے۔

سترھویں صدی کی "سب رس" اور اٹھارویں صدی کی "نوطرز مرصع" کے بعد انیسویں صدی کا سورج اس شان سے طلوع ہوتا ہے کہ کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد پڑتی ہے اور اس کی سرپرستی میں اردو نثر کو بہت فروغ حاصل ہوتا ہے۔ داستانوں کی طرف خاص طور پر توجہ کی جاتی ہے۔ دوسری زبانوں کے قصے اردو میں منتقل کرائے جاتے ہیں جن میں سے خاص خاص کا یہاں ذکر کیا جاتا ہے۔

داستان امیر حمزہ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی اصل عربی ہے یعنی پہلے پہل یہ عربی میں لکھی گئی مگر یہ غلط ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ داستان فارسی میں لکھی گئی۔ امیر حمزہ اور مقبل کے نام البتہ عربی سے مستعار لیے گئے۔ یہاں ایک اور غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ اس میں حضرت امیر حمزہ کی فتوحات کا بیان نہیں بلکہ حمزہ بن عبداللہ کی مہمات کا ذکر ہے۔ یہ شخص نویں صدی عیسوی کا ہے اور خلیفہ ہارون رشید کے زمانے میں اس نے بہادرانہ کارنامے انجام دیے۔

داستان امیر حمزہ کا دکنی اردو میں بھی ترجمہ ہوا تھا لیکن پہلا قابل ذکر ترجمہ خلیل علی خاں اشک کا ہے۔ وہ دہلی کے رہنے والے تھے لیکن پرورش فیض آباد میں ہوئی۔ کلکتہ آکر فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہوئے اور جان گل کرسٹ کی فرمائش پر "داستان امیر حمزہ" کا آسان اردو میں ۱۸۰۱ء میں ترجمہ کیا۔ اس کے بعد امان علی خاں غالب لکھنوی نے اس داستان کو اردو میں منتقل کیا۔ ان کی زبان اشک سے بہتر ہے لیکن اس کا سبب یہ ہے کہ درمیانی مدت میں اردو نثر نے ترقی کی کئی منزلیں طے کرلی تھیں۔

الف لیلہ دو سو کے قریب لمبی لمبی کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ یہ کہانیاں ہزار راتوں میں اور بعض روایتوں کے مطابق ایک ہزار ایک راتوں میں مکمل ہوئیں۔ کہا جاتا ہے کہ ایران میں ایک بادشاہ تھا وہ جس عورت سے شادی کرتا صبح اسے قتل کرادیتا۔ آخر اس کا واسطہ ایک ہوشیار عورت سے پڑا۔ اس نے جان بچانے کے لیے بادشاہ کو کہانی سنانی شروع کی جو اس رات کو مکمل نہیں ہوئی۔ خلاف معمول بادشاہ نے صبح کو اسے کہانی کے اشتیاق میں قتل نہیں کرایا۔ یہ سلسلہ چلتا رہا۔ اس درمیان اس عورت نے ایک بیٹے کو جنم دیا۔ بادشاہ اس عورت کی فراست سے خوش ہوا اور اس سے محبت کرنے لگا۔ یہ کہانیاں ایران میں "ہزار افسانہ" کے نام سے مقبول ہوئیں۔ یہی کتاب "الف لیلہ" ہے۔

پروفیسر گالاں کو عربی زبان میں "الف لیلہ" کا سُراغ ملا۔ انھوں نے ۱۷۰۴ء میں اس کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا۔ بعد کو یہ عقدہ کھلا کہ شاید یہ ہندوستان سے ایران اور وہاں سے ملک عرب پہنچی۔ یہ بات آج کی نہیں، ہزار بارہ سو سال پرانی ہے، پروفیسر گیان چند جین کی تحقیق ہے کہ شاکر علی نے اس کتاب کا فورٹ ولیم کالج کے لیے ترجمہ کیا تھا جسے ۱۸۰۳ء میں طباعت کے لیے درست کیا جارہا تھا لیکن معلوم نہیں کہ یہ شائع ہوا یا نہیں۔ بہرحال اردو میں "الف لیلہ" کے متعدد ترجمے

ہوئے اور انھیں قبول عام حاصل ہوا۔

آرائش محفل میں حاتم طائی کے ہفت خوان کی داستان ہے جسے حیدر بخش حیدری نے فورٹ ولیم کالج کے لیے ۱۸۰۱ء میں فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ اس کے بعد بھی اس کتاب کے کئی ترجمے ہوئے اور انھیں بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ داخلی شہادتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ داستان بھی ہندوستان میں لکھی گئی اور یہاں سے ایران پہنچی۔

حاتم طائی ایک تاریخی شخصیت ہے۔ پروفیسر گیان چند جین نے "روضتہ الصفا" کے حوالے سے لکھا ہے کہ حاتم نے رسول خدا کی ولادت کے آٹھ سال بعد ۵۷۷ء میں انتقال کیا۔ یہاں اس بات کی وضاحت کردینا بھی ضروری ہے کہ اس داستان میں سات سوالوں کا جو قصہ بیان ہوا ہے وہ محض افسانہ طرازی ہے۔

باغ و بہار فورٹ ولیم کالج کی سب سے مشہور و مقبول کتاب ہے۔ یہ فارسی قصہ "چہار درویش" کا آسان زبان میں ترجمہ ہے۔ یہ وہی قصہ ہے جسے تحسین اپنی کتاب "نوطرز مرصع" میں پیش کرچکے تھے۔ لیکن زبان بہت پیچیدہ اور نامانوس تھی۔ ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی فرمائش پر میرامّن نے اسے بہت آسان بلکہ عام بول چال کی زبان میں لکھا اور "باغ و بہار" نام رکھا۔ یہ کتاب ۱۸۰۲ء میں مکمل ہوئی۔

بوستان خیال ایک فارسی داستان ہے جس کے مصنف میر محمد تقی خیال ہیں۔ یہ احمد آباد گجرات کے باشندے تھے۔ کسی نازنین کی زلف گرہ گیر میں اسیر ہوئے اور داستان گوئی کو ملاقات کا وسیلہ بنایا۔ ملازمت کی تلاش میں دہلی آئے۔ یہاں بھی یہ شغل جاری رہا۔ جن دوستوں کو داستان پسند آئی ان کی فرمائش پر اسے سپرد قلم کیا۔ پندرہ جلدوں میں یہ مکمل ہوئی۔ ۱۸۴۰ء میں عالم علی نے اس داستان کو

اردو میں منتقل کیا اور ''زبدۃ الخیال'' کے نام سے ۴۱۰ صفحات میں سمودیا۔ اس کے بعد ''بوستاں خیال'' کے کئی ترجمے ہوئے۔ سب سے اہم ترجمہ خواجہ امان نے کیا۔ یہ غالب کے بھتیجے تھے۔

فسانۂ عجائب ایک نہایت اہم طبع زاد داستان ہے۔ رجب علی بیگ سرور اس کے مصنف ہیں اور اس کتاب کا سال تصنیف ۱۸۲۴ء ہے۔ اس لحاظ سے اس کتاب کا ذکر ''بوستان خیال'' سے پہلے ہونا چاہیے تھا لیکن فارسی بوستان خیال کو اس لحاظ سے زمانی تقدم حاصل ہے کہ یہ بہت پہلے سے مقبول تھی۔ ''فسانۂ عجائب'' میرامن کی ''باغ و بہار'' کے جواب میں لکھی گئی۔ مصنف نے شعوری طور پر مرصع و پُر تکلف فارسی آمیز زبان استعمال کی ہے اور میرامن کی زبان کو حقارت کی نظر سے دیکھا ہے۔ اس کتاب کا اسلوب ایک عرصے تک شمالی ہند میں بے حد مقبول رہا۔ سرور نے لکھنوی معاشرت کے مرقعے کتاب میں جابجا پیش کیے ہیں۔ اس کے علاوہ دیباچے میں لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت پر بہت تفصیل سے لکھا ہے۔

اوپر صرف چند داستانوں کا ذکر کیا گیا۔ ان میں سے ہر داستان ہمارے افسانوی ادب کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ بے شمار داستانیں اور بھی ہیں اور ان میں سے بعض نہایت اہم بھی ہیں لیکن طوالت کے خوف سے انھیں قلم انداز کیا گیا۔

☆☆☆☆☆

میر امّن اور باغ و بہار

فورٹ ولیم کالج ۱۸۰۰ء میں قائم ہوا، ۱۸۱۴ء تک اس کی حیثیت ایک زندہ ادارے کی رہی اور ۱۸۵۴ء میں اس کا باضابطہ طور پر خاتمہ ہوا۔ کالج کی اس چوّن سالہ زندگی میں انیس اہل قلم نے کم و بیش ساٹھ کتابیں تیار کیں لیکن شہرتِ دوام ان میں سے صرف میر امّن کی باغ و بہار کو حاصل ہوئی کیونکہ جدید اردو نثر کی بنیاد باغ و بہار کے اسلوب پر ہی رکھی گئی۔ غالب نے جب اردو مکتوب نگاری کی طرف توجّہ کی تو باغ و بہار کا اسلوب ان کے پیش نظر تھا۔ شاید یہ اس کتاب کے گہرے مطالعے کا ہی اثر تھا کہ سادگی میں جو جادو ہے اس کے وہ بھی پوری طرح قائل تھے۔ سرسید نے جب اردو میں علمی زبان کو رواج دیا تو خطوط غالب کی روایت ان کے سامنے تھی۔ سچ تو یہ ہے کہ میر امّن کی باغ و بہار نہ ہوتی تو غالب کے اردو خطوط نہ ہوتے اور یہ دونوں چیزیں نہ ہوتیں تو سرسید کی علمی نثر بھی جنم نہ لیتی۔ آیئے اب میر امن اور باغ و بہار کے بارے میں کچھ مزید معلومات حاصل کریں۔

میر امّن کے حالات زندگی تاریکی کے پردے میں گم ہیں۔ ان کے بارے میں ہمیں بہت کم باتوں کا علم ہے اور جو کچھ معلوم ہے اس کی بنیاد وہ تشنہ معلومات ہے جو خود انھوں نے باغ و بہار کے دیباچے میں اپنے بارے میں فراہم کی ہے۔

میر امّن کے بارے میں صرف اتنا پتا چلتا ہے کہ ان کے بزرگ مغل بادشاہ کے عہد حکومت سے شاہ عالم گیر ثانی کے زمانے تک دربار شاہی سے وابستہ رہے اور خانہ زاد موروثی و منصب دار قدیمی کہلائے۔ ۱۷۶۰ء میں احمد شاہ ابدالی نے شہر

دلی کو تاراج کردیا اور سورج مل جاٹ نے ان کی موروثی جائداد پر قبضہ کرلیا تو میرامّن اس شہر کو جس میں ان کا نال گڑا تھا خیرباد کہہ کے عظیم آباد (پٹنہ، بہار) چلے آئے۔ کچھ عرصہ یہاں رہے مگر روزگار کی کوئی صورت نہ بنی۔ آخرکار یہاں سے تن تنہا کشتی میں سوار ہو کے کلکتہ پہنچے۔ کچھ دنوں بے روزگار رہے۔ پھر نواب دلاور جنگ نے اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کا اتالیق مقرر کردیا۔ بظاہر یہاں نباہ نہ ہوئی۔

تقریباً دو برس بعد میر بہادر علی حسینی کے ذریعے جان گل کرسٹ تک رسائی ہوئی اور فورٹ ولیم کالج میں ملازمت مل گئی۔ میرامّن نے گل کرسٹ کا ذکر بڑی شکرگزاری اور احسان مندی کے ساتھ کیا ہے اور لکھا ہے کہ طالع کی مدد سے ایسے جواں سال مرد کا دامن ہاتھ لگا ہے چاہیے کہ دن کچھ بھلے آویں۔ نہیں تو یہ بھی غنیمت ہے کہ ایک ٹکڑا کھا کر پاؤں پھیلا کر سو رہتا ہوں اور گھر میں دس آدمی چھوٹے بڑے پرورش پا کر دعا اس قدرداں کو کرتے ہیں۔ خدا قبول کرے۔

کالج قائم ہونے کے کچھ ہی دنوں بعد میرامّن اس کے مصنفین میں داخل ہو گئے۔ گل کرسٹ کی فرمایش پر باغ و بہار لکھی اور انھی کی ہدایت کے مطابق اس کے لیے بول چال کی عام زبان اختیار کی۔ یہ کتاب ۱۸۰۲ء میں مکمل ہو گئی اور طباعت کے لیے پریس بھیج دی گئی۔ اس کے بعد وہ گنج خوبی کی تیاری میں مصروف ہو گئے۔ اب چند برس اس طرح گزرتے ہیں کہ میرامّن کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ اسی وجہ سے بعض لوگوں نے یہ فرض کرلیا کہ ان کا انتقال ہو گیا لیکن یہ درست نہیں۔ ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۴ر جون ۱۸۰۶ء کو کالج کے ایک طالب علم نے شکایت کی کہ میرامّن نے اسے پڑھانے سے انکار کردیا ہے۔ میرامّن سے بازپرس کی گئی جس پر انھوں نے اپنی کبرسنی یعنی بڑھاپے کا عذر کیا۔ اس لیے ان کی واجب تنخواہ اور چار مہینے کی مزید تنخواہ حق خدمت کے طور پر ادا کر کے انھیں ملازمت سے سبک دوش کردیا گیا۔ بہت بوڑھے تو وہ ہو ہی چکے تھے۔ ہو سکتا ہے دو ایک

برس بعد ان کا انتقال ہوگیا ہو۔ سبکدوشی کے واقعے کے بعد کہیں ان کا ذکر نہیں ملتا۔ میرامن شاعر بھی تھے اور لطف تخلص کرتے تھے مگر تذکرہ نگاروں نے ان کا ذکر شاید ضروری نہیں سمجھا ورنہ ان کے بارے میں کچھ اور معلومات حاصل ہو سکتی تھی۔

باغ و بہار میرامّن کا وہ کارنامہ ہے جو ان کے نام کو ہمیشہ زندہ رکھے گا۔ حالانکہ یہ ان کی طبع زاد تصنیف نہیں، فارسی کے ایک بے حد مقبول قصے چہار درویش کا ترجمہ ہے۔ اس کے بارے میں میرامن فرماتے ہیں کہ "یہ قصہ چہار درویش کا ابتدا میں امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کیا کہ حضرت نظام الدین اولیا زری زربخش جو اُن کے پیر تھے اور درگاہ ان کی دلّی میں قلعے سے تین کوس لال دروازے کے باہر، مٹیا دروازے سے آگے، لال بنگلے کے پاس ہے۔ ان کی طبیعت ماندی ہوئی۔ تب مرشد کا دل بہلانے کے واسطے امیر خسرو یہ قصہ ہمیشہ کہتے اور بیمارداری میں حاضر رہتے۔ اللہ نے چند روز میں شفا دی۔ تب انھوں نے غسل صحت کے دن یہ دعا دی کہ جو کوئی اس قصے کو سنے گا خدا کے فضل سے تندرست رہے گا۔ جب سے یہ قصہ فارسی میں مروّج ہوا۔"

یہ بیان تو غلط ہے کیوں کہ یہ قصہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں، ان سے بہت پہلے کا ہے مگر اتنی بات ضرور سچ لگتی ہے کہ کسی درویش کامل کی دعا اسے ایسی لگی کہ آج تک اس کی مقبولیت میں کمی نہیں آئی۔

میر محمد حسین عطا خاں تحسین باغ و بہار کی تکمیل سے تقریباً تیس برس پہلے قصہ چہار درویش کو فارسی سے اردو میں منتقل کر چکے تھے۔ تحسین ایک مایہ ناز خطاط بھی تھے اور مرصّع رقم کے خطاب سے سرفراز تھے۔ اس مناسبت سے انھوں نے کتاب کا نام "انشائے نو طرز مرصّع" رکھا مگر اس نے "نو طرز مرصّع" کے نام سے شہرت پائی۔ اس کتاب کی عبارت فارسی آمیز اور انتہائی مرصّع ہے۔ استعارہ و

تشبیہ کی بھرمار ہے۔ زبان ایسی پُر تصنّع ہے کہ مولوی عبدالحق کے الفاظ میں "بعض اوقات پڑھتے پڑھتے جی متلانے لگتا ہے۔" ایسی کتاب کالج کے طالب علموں کے لیے کیسے موزوں ہو سکتی تھی۔ گل کرسٹ نے اسے آسان اور عام فہم زبان میں منتقل کرنے کی ہدایت دی۔ فارسی چہار درویش بھی میر امّن کے سامنے رہی ہوگی لیکن انھوں نے خاص طور پر تحسین کی "نو طرز مرصّع" کو ہی سامنے رکھا اور اپنی کتاب کے سرورق پر اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا "باغ و بہار تالیف کیا ہوا میر امّن دلی والے کا ماخذ اس کا نو طرز مرصّع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصّہ چہار درویش سے۔"

میر امن باغ و بہار کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

"خدا وند نعمت، صاحب مروّت، نجیبوں کے قدر دان جان گل کرسٹ صاحب نے (کہ ہمیشہ اقبال ان کا زیادہ رہے، جب تک گنگا جمنا بہے) لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت مرد لڑکے بالے خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں، ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔"

میر امّن گل کرسٹ کا حکم بجالائے۔ دلّی کے رہنے والے تھے۔ بول چال کی زبان پر قدرت رکھتے تھے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ انھوں نے عوامی زبان میں پوری کتاب لکھ دی جو جدید اردو نثر کا سنگ بنیاد ثابت ہوئی۔

باغ و بہار کا اسلوب

اردو نثر کی تاریخ میں باغ و بہار کو بے مثال اہمیت حاصل ہے۔ اردو میں مختصر افسانے کا جنم تو بہت بعد میں ہوا لیکن باغ و بہار میں پہلی بار افسانے کی ہلکی سی

جھلک نظر آتی ہے۔ اس میں ایک بادشاہ اور چار درویشوں کی کہانیاں پیش کی گئی ہیں جنھیں تمہید اور خاتمے کے ذریعے آپس میں جوڑ دیا گیا ہے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک داستان نہیں بلکہ پانچ کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ گویا یہ اردو افسانے کی صبح کاذب ہے۔ دوسری خاص بات یہ کہ اس کتاب میں دہلی کی تہذیب و معاشرت کی مکمل مرقع کشی نظر آتی ہے۔ کسی شہرو دیار کا ذکر کیا جارہا ہو مگر بچشم غور دیکھیے تو دلّی کے درو دیوار پیش نظر ہو جاتے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اہم سہی مگر ''باغ و بہار'' کی سب سے بڑی خوبی اس کا اسلوب بیان ہے۔

اردو نثر کا پہلا شاہکار باغ و بہار ہے۔ اس سے پہلے بھی اردو نثر میں کتابیں موجود تھیں مگران کا انداز مصنوعی، زبان گنجلک اور فارسی آمیز تھی۔ ''باغ و بہار'' آسان، سادہ اور عام فہم زبان کا پہلا نمونہ ہے۔ آگے چل کر اردو نثر نے جو راہ اختیار کی اس کا پتا اسی کتاب نے دیا تھا۔ غالب نے اپنا چراغ میرامّن کے چراغ سے ہی جلایا۔ مطلب یہ کہ میرامّن نے جس طرح کی زبان استعمال کی تھی اس کی ذرا نکھری ہوئی شکل میں غالب نے خط لکھے اور سرسید کی علمی نثر کے لیے راستہ ہموار کردیا۔ میرامّن نے جان گل کرسٹ کی فرمائش پر اس کتاب کے لیے عام بول چال کی زبان کا انتخاب کیا تھا۔

بول چال کی زبان تحریری زبان یا یوں کہنا چاہیے کہ کتابی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ تحریری زبان میں قواعد یعنی گریمر کی پابندی کی جاتی ہے، جملے اور فقرے مکمل ہوتے ہیں، رکھ رکھاؤ کا زیادہ خیال رکھا جاتا ہے۔ ان سب باتوں سے ذرا بہت تکلف اور تھوڑا سا تصنّع تو پیدا ہو ہی جاتا ہے۔ بول چال کی زبان میں یہ پابندیاں نہیں ہوتیں۔ باتوں میں چشم و ابرو کے اشارے بھی بہت کام کرتے ہیں اور بہت سے لفظ محذوف ہو جاتے ہیں۔ مطلب یہ کہ کم ہو جاتے ہیں۔ فقرے

چھوٹے چھوٹے ہوتے ہیں۔ دو فقروں کو جوڑنے والے لفظ اکثر خارج کردیے جاتے ہیں۔ آسان لفظوں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ میر امن نے یہی زبان استعمال کی جیسا کہ ان کا دعوا ہے۔ "جو لڑکے بالے، عام و خاص بولتے چالتے ہیں، اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔" اس کے لیے انھوں نے جو وسائل اختیار کیے، مطلب یہ کہ جو طریقے اپنائے ان کی تفصیل مع مثالوں کے یہاں پیش کی جاتی ہے :

۱۔ لفظوں کی تکرار جیسے گھر گھر، محلّے محلّے اور تابع مہمل جیسے روتا دھوتا، پکڑ دھکڑ کا استعمال

مثال : برس دن کے عرصے میں ہرج مرج کھینچتا ہوا شہر نیم روز میں جا پہنچا جتنے وہاں آدمی ہزاری اور بزاری نظر پڑے، سیاہ پوش تھے۔ جیسا احوال سنا تھا اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ پہلی تاریخ سارے لوگ اس شہر کے چھوٹے بڑے، لڑکے بالے امرا، بادشاہ، عورت مرد ایک میدان میں جمع ہوئے۔

.....اور فرمایا کہ احوال شہزادے کے طالعوں کا دیکھو اور جانچو اور جنم پتری درست کرو اور جو کچھ ہونا ہے حقیقت پل پل، گھڑی گھڑی اور پہر پہر اور دن دن، مہینے مہینے، برس برس کی مفصل حضور میں کرو۔

.....سارا بدن میرا پونچھ پانچھ کر خون و خاک سے پاک کیا اور شراب سے دھودھا کر زخموں کو ٹانکے مرہم لگایا۔

۲۔ اضافی اور توصیفی ترکیبوں کو اس طرح سہل بنایا کہ اضافت کو ترک کرکے کا۔ کے۔ کی استعمال کیے مثلاً حکمِ حاکم کی جگہ ہم کہیں حاکم کا حکم یا حکم حاکم کا۔

مثال : بموجب حکم بادشاہ کے اس آدھی رات میں کہ عین اندھیری تھی ملکہ کو ایک میدان میں کہ وہاں پرندہ پر نہ مارتا تھا، انسان کا تو ذکر کیا ہے، چھوڑ کر چلے آ۔

۳- محاوروں اور گھریلو کہاوتوں کا استعمال

مثال :اونٹ چڑھے کتا کاٹے، ادھر چوکی ڈومنی گائے تال بے تال-

.....جو مرد نکھٹو ہو کر گھر بیٹھتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں-

۴- ہندی الفاظ کا بے تکلف استعمال نظر آتا ہے مثلاً راہ بانٹ، جنم بھومی، سنگت، گیان، بیراگ، بیر وغیرہ-

۵- متروک الفاظ یعنی ایسے الفاظ کا استعمال جو اُب بولے یا لکھے نہیں جاتے جیسے کبھو، کدھو، ایدھر، اودھر، تلپھنا، جاوے وغیرہ

۶- ایسی تشبیہوں کا استعمال جو بالکل سامنے کی ہیں اور نثر کے لیے موزوں ہیں کیونکہ ان سے خیال روشن ہو جاتا ہے مثلاً پھول سا بدن سوکھ کر کانٹا ہو گیا اور وہ رنگ جو کندن سا دمکتا تھا.......

۷- عام فہم استعارات جیسے فرزند کہ زندگانی کا پھل ہے اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا-

۸- بعض شعری وسائل سے بھی کام لیا کیونکہ وہ اس زمانے کا چلن تھا- کہیں کہیں صنائع بدائع کا استعمال نظر آجاتا ہے جیسے :

سب کچھ دیا، اندھیرے گھر کا دیا نہ دیا- یہ بات سُن کر سُن ہوا (ایہام)

جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں- تو نے مجھے نہال کیا (رعایت لفظی)

۹- میرامّن نے تحسین کے برعکس تصنّع، تکلف، عبارت آرائی

سے توپرہیز کیا لیکن کہیں کہیں سجع اور قافیے کا اہتمام کیا ہے۔

مثال :میں نے کہا اجی پھر کب ملاقات ہوگی۔ یہ تم نے کیا غضب کی بات سنائی۔ اگر جلد آؤ گی تو مجھے جیتا پاؤ گی نہیں تو پچھتاؤ گی۔

....اگرچہ ہر طرح کا آرام تھا پر دن رات چلنے سے کام تھا۔

۱۰۔ تکلم کا انداز' بات چیت کا لب و لہجہ' طرز تخاطب "باغ و بہار" کے اسلوب کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ ہم کہانی پڑھ نہیں رہے سُن رہے ہیں۔ میرامّن قاری بلکہ کہنا چاہیے کہ ناظر کو کسی حالت میں نظرانداز نہیں کرتے۔ قصہ سنانے کے دوران "کان دھر کر سننے" کی فرمائش کرتے ہیں۔ ایک جگہ فرماتے ہیں "اب خدا کے کارخانے کا تماشا سنو" اس سلسلے کے بعض اقتباس ملاحظہ ہوں :

....خداوند! آپ قدردان ہیں۔ حاجت عرض کرنے کی نہیں۔ الٰہی تارا اقبال کا چمکتا رہے

.... محض صاحب کی ملاقات کی آرزو میں یہاں تک آیا ہوں۔

.... کہنے لگا۔ احمق تو کیوں روتا ہے؟ بولا ارے ظالم یہ تو نے کیا بات کہی۔ میری بادشاہت لٹ گئی۔ اور اس طرح کا تخاطب

: سن اے جوانِ دانا' سن اے عزیز' اے بادشاہ! یہ جوانمرد جو داہنی طرف کھڑا ہے........

یہ ہیں میرامّن کی نثر کی خصوصیات۔ یہاں اختصار کے خیال سے صرف دس اہم خصوصیات کا مجمل بیان کیا گیا۔ سید عبداللہ نے میرامن کی "باغ و بہار" کو زندہ کتاب اور اس کے اسلوب کو زندہ اسلوب کہہ کر عقیدت کا وہ خراج پیش کیا ہے جس کی وہ بلاشبہ حقدار ہے۔

سرور اور فسانہ عجائب

سال ۱۸۱۴ء عیسوی اودھ کی تاریخ میں اور اس کے ساتھ ہی اردو ادب کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس سال انگریزوں نے سیاسی مصلحت کے پیش نظر نواب غازی الدین حیدر والیِ اودھ کو بادشاہت کے منصب پر فائز کردیا۔ اس کے دور رس نتائج بر آمد ہوئے۔ اودھ کے لوگوں نے ہر معاملے میں دہلی سے مختلف راستہ اختیار کیا اور اپنی علاحدہ شناخت بنانے کی کوشش کی۔ اہل کمال نے بھی یہی روش اپنائی۔ شاعروں اور ادیبوں نے ایسی تخلیقات پیش کرنی چاہیں جن میں دبستان دہلی کے اثر کی پرچھائیں تک نظر نہ آئے۔ اس طرح دبستان لکھنؤ کی بنیاد پڑی۔ شاعری میں امام بخش ناسخ اور نثر میں رجب علی بیگ سرور اس دبستان کے بانی کہلائے۔

باغ و بہار کا جواب دینے کے ارادے سے رجب علی بیگ سرور نے "فسانہ عجائب" کے نام سے ۱۸۲۴ء میں ایک داستان لکھی جو ۱۸۴۳ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی فرمائش پر میراَمن فورٹ ولیم کالج کے لیے فارسی قصہ چہار درویش کو "باغ و بہار" کے نام سے ۱۸۰۲ء میں آسان اردو میں منتقل کرچکے تھے۔ تحسین کی "نو طرز مرصع" ان کے پیش نظر تھی۔ یہ قصہ فارسی چہار درویش کا پُر تصنع اور پیچیدہ اردو ترجمہ ہے۔ عبارت آرائی پر زور اور استعارہ و تشبیہ کی بھرمار ہے۔

میراَمن باغ و بہار کے دیباچے میں فرماتے ہیں کہ "خداوند نعمت صاحب مروّت، نجیبوں کے قدردان جان گل کرسٹ صاحب نے (کہ ہمیشہ اقبال ان کا زیادہ رہے جب تک گنگا جمنا بہے) لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام

آپس میں بولتے چالتے ہیں، ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔"

میر امّن دلی کے رہنے والے تھے۔ بول چال کی زبان پر قدرت رکھتے تھے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ باغ و بہار کے دیباچے میں لکھا ہے کہ جو لوگ دس پانچ سال دہلی میں رہے وہ اردو لکھیں گے تو لامحالہ کہیں نہ کہیں چوک ہی جائیں گے پھر فخریہ اپنے بارے میں فرمایا کہ "جو شخص سب آفتیں سہ کر دلی کا روڑا ہو کر رہا، اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گزریں اور اس نے دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عرس چھڑیاں، سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدّت تک کی ہوگی، اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا، اس کا بولنا البتہ ٹھیک ہے۔ یہ عاجز بھی ہر ایک شہر کی سیر کرتا اور تماشا دیکھتا یہاں تلک پہنچا ہے۔"

یہ فخر و مباہات اور دہلی کی زبان پر ایسا ناز اہل لکھنؤ کو ناگوار کیسے نہ ہوتا۔ سرور نے اس کا جواب لکھا اور مرصع و پر تصنع زبان میں لکھا۔ تحسین کی "نو طرز مرصّع" کو بطور نمونہ سامنے رکھا۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق کا ارشاد ہے کہ پُر تصنّع نثر وہ لکھتا ہے جو سیدھی سادی آسان نثر نہیں لکھ سکتا آج ہم "باغ و بہار" کو جدید اردو نثر کا سنگ بنیاد قرار دیتے ہیں لیکن سرور کے لکھنؤ میں زبان کی سادگی کو عجز بیان سمجھا جاتا تھا۔ رنگینی، عبارت آرائی، مشکل الفاظ کی بھرمار، قافیہ پیمائی، استعارہ و تشبیہ کی کثرت عرضِ ہنرمانی جاتی تھی۔ چنانچہ سرور نے یہی راستہ اپنایا۔ باغ و بہار کا جواب دینے کے لیے یہی سب ضروری بھی تھا۔ میر امّن نے در پردہ اہل لکھنؤ پر جو چوٹ کی تھی "فسانۂ عجائب" کے دیباچے میں اس کا بدلہ بھی لے لیا گیا۔

نو طرز مرصع کی تقلید میں سرور نے "فسانۂ عجائب" میں دقیق و رنگین عبارت آرائی کو اپنا مطمح نظر بنایا، اور قافیہ آرائی کا اس پر اضافہ کردیا۔ سرور نے زبان کی آراستگی کا حد سے زیادہ اہتمام کیا، مقفّٰی اور مسجّع عبارت لکھی، عربی فارسی

الفاظ کا کثرت سے استعمال کیا، استعارہ و تشبیہ سے بہت کام لیا، جا بجا اشعار پیش کیے اور اکثر موقعوں پر رعایت لفظی، صنائع لفظی و معنوی سے عبارت کو بالکل مصنوعی بنادیا۔ نتیجہ یہ کہ "فسانۂ عجائب" کی زبان بہت بوجھل ہوگئی اور بیشتر مقامات کا سمجھنا دشوار ہوگیا۔ رموز او قاف اور اضافتیں لگانے کے بعد ہی عبارت کو پڑھنا ممکن ہے اور وہ بھی رک رک کر۔ طرز بیان ہی اس کتاب کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ نمونے کے طور پر اس کی چند سطریں یہاں پیش کی جارہی ہیں مگر اس طرح توڑ توڑ کرکہ اسٹائل کی خصوصیات واضح ہوجائیں :

"عجب شہر گلزار ہے۔ ہر گلی کوچہ دل چسپ باغ و بہار ہے
ہر شخص اپنے طور پر باوضع قطع دار ہے
دو رویہ بازار کس انداز کا ہے۔
ہر دکان میں سرمایہ ناز و نیاز کا ہے۔"

ژولیدہ بیانی یعنی پُر پیچ طرز نگارش کے لیے یہ چند سطریں ملاحظہ ہوں :

"یہ تصور دل میں تھا کہ کارپردازان محکمۂ ناکامی حاضر ہوئے اور مشاطۂ حسن و عشق نے پیش قدمی کر متاعِ صبر و خرد و نقد دل و جاں، اثاثہ ہوش و حواس، تاب و تواں ملکۂ جگر افگار ارمغان رونمائی میں نذر شاہزادۂ والا تبار کیا۔"

اس زمانے کے لکھنؤ میں یہ انداز بیان خاص و عام میں مقبول تھا۔ لوگ اسے شوق سے پڑھتے اور سنتے تھے۔ جس طرح آج مشاعروں میں شعروں پر داد دی جاتی ہے اسی طرح فسانۂ عجائب کے جملوں پر واہ وا کا غلغلہ بلند ہوتا تھا مگر آن ں زبان کا پڑھنا اور سمجھنا مشکل ہے۔ سرور سہل زبان لکھنے پر بھی قادر تھے مگر اسے

کسرِ شان خیال کرتے تھے۔ فسانۂ عجائب کے بعض حصے آسان اور دلکش زبان میں ہیں مثلاً بندر کی تقریر جس میں دنیا کی بے ثباتی کا بڑا پر اثر بیان ملتا ہے یا چڑی مار کی گفتگو جو بالکل بول چال کی زبان میں ہے۔ جیوتشیوں کی گفتگو میں ہندی الفاظ کی کثرت ہے۔

فسانۂ عجائب اپنے زمانے میں ایک بے حد مقبول کتاب رہی ہے۔ لکھنؤ کے علاوہ دہلی بلکہ سارے شمالی ہندوستان میں نصف صدی سے زیادہ عرصے تک اس کی پیروی کی جاتی رہی۔ انتہا یہ ہے کہ سرسید جو جدید اردو نثر کے بانی کہے جاتے ہیں انھوں نے ۱۸۴۷ء میں دہلی کی تاریخی عمارتوں پر اہم تحقیقی مواد جمع کیا اور ایک کتاب ''آثارالصنادید'' تیار کی۔ اس کا پہلا ایڈیشن جو مولانا امام بخش صہبائی کے قلم سے لکھا گیا وہ سراسر فسانہ عجائب کی تقلید میں ہے مگر پُر تکلف عبارت آرائی کا یہ کاروبار ماضی کی بھولی بسری داستان کے ایک ورق کے سوا آج اور کچھ بھی نہیں۔

ایک طلسمی داستان کی حیثیت سے فسانہ عجائب کو بہر حال ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ اس میں ہر طرف جن، دیو، پریاں، جادوگر اور جادوگرنیاں نظر آتی ہیں۔ طلسمی باغ اور جادوئی قلعے بھول بھلیوں سے کم نہیں۔ کوئی ان میں پھنس جائے تو کسی پیر فقیر کی دستگیری کے بِنا رہائی نہ پاسکے۔ بلاؤں میں گرفتار ہوجائے تو لوح سلیمانی یا اسم اعظم کے بغیر نجات نہ ملے۔ ایک اور جادو جابجا نظر آتا ہے۔ انسان کو جادو سے بندر، ہرن یا طوطا بنادیا جاتا ہے۔ کبھی انسان کا آدھا جسم پتھر کا ہوجاتا ہے۔

یہ ساری چیزیں وہ ہیں جنھیں عقل تسلیم نہیں کرتی۔ اسی لیے ان چیزوں کو فوق فطری عناصر کہا جاتا ہے اور ان کے بغیر داستان وجود میں نہیں آسکتی۔ داستانوں کے عروج کا زمانہ وہ تھا جب واقعات کو عقل اور سائنس کی کسوٹی پر نہیں پرکھا جاتا تھا۔ لوگ جادو ٹونے پر یقین رکھتے تھے۔ دیووں اور پریوں کو انسانی تخیل کی پیداوار نہیں بلکہ اصلیت سمجھا جاتا تھا۔ فسانۂ عجائب کی مقبولیت کا راز صرف

پُر تکلف انداز بیان ہی نہیں بلکہ وہ طلسمی ماحول بھی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔

داستان در داستان فسانہ عجائب کی ایک اور خصوصیت ہے۔اس خصوصیت کے بغیر کوئی داستان داستان کہلانے کی مستحق نہیں۔ طوالت داستان کے لیے ضروری ہے۔ قصے کو طول دینے کے لیے اس میں بہت سے ضمنی قصے جوڑ دیے جاتے تھے۔ یہ تکنیک سرور نے بھی اختیار کی ہے۔ شاہ یمن کا قصہ' پسر مجسٹن کی کہانی اس کی مثالیں ہیں۔ فسانۂ عجائب بے شک سرور کے دماغ کی پیداوار ہے لیکن ضمنی قصے اس زمانے کی مقبول داستانوں مثلاً داستان امیر حمزہ' پدماوت' نل دمن' بہار دانش' گلشن نوبہار وغیرہ سے مستعار لیے گئے ہیں۔

داستان کو طول دینے کے لیے قصے میں قصہ جوڑا جاتا ہے اس لیے داستان سے کسی مربوط پلاٹ کا تقاضا نہیں کیا جاسکتا۔ یہی حال فسانہ عجائب کا ہے کہ اس میں کوئی گٹھا ہوا مربوط پلاٹ موجود نہیں۔

کردار نگاری کا سرور کے زمانے میں وہ تصوّر نہیں تھا جو ناول و افسانہ کے وجود میں آنے کے بعد عام ہوا۔ داستان کے کردار غیبی امداد کے سبب پنپ نہیں پاتے۔ سرور نے کردار نگاری کی طرف توجہ تو کی مگر اسی کمزوری نے فسانہ عجائب کے کرداروں کو اعلا صفات سے محروم رکھا۔ اس داستان کے تین اہم کردار ہیں۔ شہزادہ جانِ عالم' ملکہ مہرنگار اور انجمن آرا۔

جان عالم فسانۂ عجائب کا ہیرو ہے۔ اس کردار میں نشو و نما کے بہت امکانات تھے مگر سرور نے اسے مثالی بنانا چاہا جس کے سبب وہ انسانی صفات سے محروم ہوگیا۔ سرور نے اسے ایسا خوب رو بنا کر پیش کیا ہے کہ خود مصنف کے الفاظ میں "نیّر اعظم چرخ چہارم پر اس کے رعب جمال سے تھرّاتا اور ماہِ کامل باوجود داغ غلامی

تابِ مشاہدہ نہ لاتا۔" جان عالم حسن ظاہری کے علاوہ حسن باطنی سے بھی مالامال ہے۔ کوئی خوبی ایسی نہیں جو اس میں موجود نہ ہو۔ علم و فضل میں شہرہ آفاق ہے، فن سپہ گری ہی نہیں سارے فنون میں طاق ہے۔ لیکن قدم قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ غیبی مدد حاصل نہ ہو تو وہ کچھ بھی نہیں کر سکتا بلکہ بعض اوقات تو رونے لگتا ہے۔ قوت فیصلہ سے محروم ہے، کمزور ہے، عقل و دانش سے عاری ہے ملکہ مہر نگار اسے احمق ازلی کا خطاب دیتی ہے جو درست ہے۔

ملکہ مہر نگار حسن اور ذہانت دونوں دولتوں سے مالامال ہے۔ وہ دور اندیش بھی ہے، معاملہ فہم بھی اور وفادار بھی۔ انجمن آرا کا کردار بھی دلکش ہے مگر ملکہ مہر نگار کی طرح جاندار نہیں۔

لکھنؤ کی معاشرت رجب علی بیگ سرور کا پسندیدہ موضوع ہے اور فسانۂ عجائب میں یہی ان کی توجہ کا مرکز ہے۔ لکھنؤ کی سیر کرانے کی غرض سے سرور نے اس کتاب پر ایک طویل دیباچہ لکھا اور دس سال تک برابر اس میں اضافے کرتے رہے۔ آیئے اب سرور کی آنکھوں سے سرور کے لکھنؤ کی سیر کریں :

> "دوکان میں انواع و اقسام کے میوے قرینے سے چنے، روز مرّے محاورے ان کے دیکھے نہ سنے۔ کبھی کوئی پکار اٹھی، میاں ٹکے کو ڈھیر لگادیا ہے، کوئی موزوں طبیعت یہ فقرہ سناتی، مزہ انگور کا ہے رنگتروں میں، کسی طرف سے یہ صدا آتی گنڈیریاں ہیں پونڈے کی۔ ایک طرف تنبولی سرخروئی سے یہ رمز و کنایہ کرتے، بولی ٹھولی میں چبا چبا کر ہردم یہ دم بھرتے گھٹی کا منہ کالا، مہوبا گرد کرڈالا، عبیر ہے نہ گلال ہے، آدھی میں گھر لال ہے، گلیوں میں ہر دم یہ آواز آتی شیرمال ہے گھی کی اور دودھ کی نہ مفلس کا دل اُچاٹ ہے، ٹکوں کی چاٹ ہے۔ کدھر لینے والے ہیں، نمش کی قلفیاں کھیر کے پیالے ہیں۔

کیا خوب بھنے بُھر بُھرے ہیں، چٹپٹے پُرمل اور مُرمُرے ہیں۔"

یہ ہے اس مقبول داستان کا مختصر تعارف جس نے پچاس برس سے زیادہ اردو نثر پر حکمرانی کی۔

☆☆☆☆☆

ناول نگاری کا فن

قصّہ جب تک خوابوں اور خیالوں کی بھول بھلیاں میں گم رہا داستان کہلایا۔ جب اس سے نکل کر حقیقت کی دنیا میں داخل ہوا تو ناول کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔ گویا ناول داستان کی ہی ترقی یافتہ شکل ہے۔ داستان فرصت اور کم علمی کے زمانے کی پیداوار تھی' ناول کم فرصتی اور سائنس کے زمانے کی ایجاد ہے۔ داستان کی دو خصوصیات ایسی تھیں جنھیں بدلا ہوا زمانہ گوارا نہ کرسکا۔ ایک تو داستان کی طوالت۔۔ ایسی طوالت کہ ایک بار شروع ہو جائے تو ختم ہونے کا نام ہی نہ لے۔ مصروفیت کے دور میں اس کی گنجایش نکلنی محال تھی۔ دوسرے وہ چیزیں جنھیں عقل کسی طرح تسلیم ہی نہ کرتی تھی مثلاً دیو اور پریاں' جادوگر اور جادوگرنیاں' طلسمی محل اور غیبی امداد۔ سائنس اور تحقیق کا سورج طلوع ہونے سے پہلے کا انسان ان تمام چیزوں پر آسانی سے ایمان لے آتا تھا۔ آج کا انسان ہر چیز کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور جو چیز اس پر پوری نہ اترے اسے رد کردیتا ہے۔

مطلب یہ کہ داستان کی طوالت اور فوق فطری عناصر کو تو خیرباد کہہ دیا گیا لیکن اس کا بنیادی عنصر قصہ بہرحال باقی رہا کیونکہ اس کے بغیر چارہ ہی نہ تھا۔ قصے کے بغیر فکشن کا تصور ممکن ہی نہیں۔ البتہ ایک تبدیلی یہ ہوئی کہ یہی قصہ حقیقت کی ترجمانی کے لیے استعمال ہونے لگا اور روپ بدل کر ناول کہلایا۔ دیو اور پری' شہزادہ اور شہزادی کی جگہ عام انسان ہیرو کی مسند پر رونق افروز ہوا۔ اس کی سیرت و کردار فن کار کی توجہ کا مرکز بنے۔ اس کے مسائل و مصائب' اس کی امنگیں اور آرزوئیں' اس کے غم اور اس کی خوشیاں ناول کا موضوع قرار پائیں۔ اس طرح ناول کی صبح طلوع ہوئی۔

ناول کی **تعریف** کرنا چاہیں تو مختصر لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول وہ

نثری قصہ ہے جس میں ہماری زندگی کی تصویر ہو بہو پیش کی گئی ہو۔ ولادت سے موت تک انسان کو جو معاملات پیش آتے ہیں، جس طرح وہ حالات سے نبرد آزما ہوتا ہے، جس طرح وہ حالات کو یا حالات اسے تبدیل کردیتے ہیں وہ سب ناول کا موضوع ہے۔ خلاصۂ کلام یہ کہ ناول ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں زندگی کے سارے روپ دیکھے جاسکتے ہیں۔

یہاں یہ عرض کردینا بھی ضروری ہے کہ لفظ 'ناول' اطالوی زبان کے لفظ "ناویلا" سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں نیا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انسان پُرانے انداز کے فرضی قصّوں سے اکتا گیا تھا۔ جب اس نے وہ قصّہ سنا جس میں حقیقی زندگی کا عکس نظر آتا تھا تو اسے "نیا" کے نام سے یاد کیا۔

مناسب ہوگا اگر یہ بھی دیکھتے چلیں کہ اہم فن کاروں اور ناقدوں نے ناول کی کیا تعریف کی ہے۔ رابنسن کروسو کے خالق ڈینیل ڈیفو جن کے سَر ناول نگاری کی ایجاد کا سہرا ہے وہ اس صنف سے حقیقت نگاری اور درسِ اخلاق کا مطالبہ کرتے ہیں۔ فیلڈنگ ناول کو لطف اندوزی اور وقت گزاری کا ذریعہ خیال کرتے ہیں۔ اسٹیونسن زندگی کے کسی خاص پہلو یا نقطۂ نظر کی وضاحت کو ناول کا مقصد قرار دیتے ہیں۔ انگلستان کی مصنفہ کلارا ریوز نے ناول کی جو تعریف کی ہے وہ زیادہ جامع ہے۔ کہتی ہیں "ناول اس زمانے کی زندگی اور معاشرت کی سچی تصویر ہے جس زمانے میں وہ لکھا جائے۔" ایچ۔ جی۔ ویلز کی رائے میں اچھے ناول کی پہچان حقیقی زندگی کی پیشکش ہے۔

سر والٹر ریلے روز مرّہ کی زندگی کو ناول کا موضوع بتاتے ہیں اور حقیقت نگاری کو اس کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں۔ پروفیسر بیکر ناول کے لیے چار شرطوں کو لازمی ٹھہراتے ہیں۔ قصہ ہو، نثر میں ہو، زندگی کی تصویر ہو اور مربوط ہو۔ مولوی نذیر احمد نے بہت کم لفظوں میں بڑے پتے کی بات کہہ دی ہے۔ ان کے مطابق جس روز سے آدمی پیدا ہوتا ہے اس وقت سے مرنے تک اس کو جو جو باتیں پیش

آتی ہیں اور جس طرح اس کی حالت بدلا کرتی ہے اس کا بیان ہی ناول ہے۔

ناول کے اجزاے ترکیبی کیا ہیں یعنی وہ کیا چیزیں ہیں جن کا کسی ناول میں پایا جانا ضروری ہے۔ فن کے نقطہ نظر سے جن چیزوں کا ناول میں پایا جانا ضروری ہے وہ ہیں : قصہ، پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ نگاری، منظر کشی اور نقطۂ نظر۔ اب ان اجزا کا مختصر تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

قصّہ وہ بنیادی شے ہے جس کے بغیر کوئی ناول وجود میں نہیں آسکتا۔ کوئی واقعہ، کوئی حادثہ، کوئی قصّہ فن کار کو قلم اُٹھانے پر مجبور کردیتا ہے۔ ایک ضروری بات اور۔ پڑھنے والے کو یہ قصّہ بالکل سچا لگنا چاہیے۔ دوسری بات یہ کہ قصّہ جتنا جاندار ہوگا قاری کی دلچسپی اس میں اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ اب یہ فن کار کی ذمہ داری ہے کہ وہ اس دلچسپی کو برقرار رکھے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ کہانی اس طرح آگے بڑھے کہ پڑھنے والا یہ جاننے کے لیے بے تاب رہے کہ اب کیا ہونے والا ہے۔ گویا کہانی پن برقرار رہے۔ کچھ عرصہ قبل فکشن لکھنے والوں نے کہانی سے چھٹکارا پانے کی ناکام کوشش کی تھی۔ یہ صورت نہ برقرار رہی نہ رہ سکتی تھی۔

پلاٹ قصّے کو ترتیب دینے کا نام ہے۔ ایک کامیاب فن کار واقعات کو اس طرح ترتیب دیتا ہے جیسے موتی لڑی میں پروئے جاتے ہیں۔ ان واقعات میں ایسا منطقی تسلسل ہونا چاہیے کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ بالکل فطری معلوم ہو۔

واقعات ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست ہوں تو پلاٹ مربوط یا گٹھا ہُوا کہلائے گا اور ایسا نہ ہو تو پلاٹ ڈھیلا ڈھالا کہا جائے گا جو ایک خامی ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' کا پلاٹ گٹھا ہوا اور کسا ہوا ہے جب کہ ''فسانۂ آزاد'' کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے۔ ناول میں ایک قصہ ہو تو پلاٹ اکہرا یا سادہ کہلائے گا۔ ایک سے

زیادہ ہوں تو مرکب جیسا کہ ''امراؤ جان ادا'' میں ہے۔

کچھ دنوں پہلے یہ بحث چلی تھی کہ ناول میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے بھی یا نہیں۔ ورجینیا وولف اور جیمس جوائس کے ناولوں کو دیکھ کر یہ خیال پیدا ہوا کہ پلاٹ کے بغیر بھی ناول وجود میں آسکتا ہے۔ ہماری زبان کا ناول ''شریف زادہ'' بھی اسی زمرے میں آتا ہے لیکن اصلیت یہ ہے کہ پلاٹ کے بغیر کامیاب ناول کا تصور ممکن نہیں۔

کردار نگاری ناول کا تیسرا اہم جزو ہے۔ ناول میں جو واقعات پیش آتے ہیں ان کے مرکز کچھ جاندار ہوتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ یہ انسان ہی ہوں۔ حیوانوں سے بھی یہ کام لیا جاسکتا ہے۔ یہ افرادِ قصّہ کردار کہلاتے ہیں۔ یہ جتنے حقیقی یعنی اصل زندگی کے قریب ہوں گے ناول اتنا ہی کامیاب ہوگا۔

کردار دو خانوں میں تقسیم کیے جاتے ہیں۔ ایک پیچیدہ (راؤنڈ) دوسرے سپاٹ (فلیٹ)۔ انسان حالات کے ساتھ تبدیل ہوتا ہے۔ نہ ہو تو اس میں اور مٹی کے مادھو میں کوئی فرق نہ رہ جائے۔ جن کرداروں میں ارتقا ہوتا ہے یعنی جو کردار حالات کے ساتھ تبدیل ہوتے ہیں وہ راؤنڈ کہلاتے ہیں جیسے پریم چند کا ہوری اور امرکانت، مرزا ہادی رسوا کے امراؤ جان اور سلطان مرزا۔ اسی طرح کے کردار جیتے جاگتے کردار کہلاتے ہیں اور ادب کی دنیا میں امر ہو جاتے ہیں۔

جو کردار ارتقا سے محروم ہوتے ہیں اور پورے ناول میں ایک ہی سے رہتے ہیں وہ سپاٹ یا فلیٹ کہلاتے ہیں۔ نذیر احمد کے مرزا ظاہر دار بیگ اور سرشار کے خوجی اس کی مثال ہیں۔ یہ دلچسپ ہوسکتے ہیں مگر سچ مچ کے انسانوں سے ملتے جلتے نہیں ہوسکتے۔

مکالمہ نگاری پر بھی ناول کی کامیابی اور ناکامی کا بڑی حد تک دارومدار ہے۔

ناول کے کردار آپس میں جو بات چیت کرتے ہیں وہ مکالمہ کہلاتی ہے۔ اسی بات چیت کے ذریعے ہم ان کے دلوں کا حال جان سکتے ہیں اور انہی کے سہارے قصہ آگے بڑھتا ہے۔

مکالمے کے سلسلے میں دو باتیں ضروری ہیں۔ ایک تو یہ کہ مکالمے غیر ضروری طور پر طویل نہ ہوں کہ قاری انھیں پڑھنے میں اکتا جائے۔ دوسری بات اس سے بھی زیادہ ضروری ہے۔ وہ یہ کہ مکالمہ جس کردار کی زبان سے ادا ہو رہا ہے اس کے حسب حال ہو۔ مثلاً عالم کے مکالمے ایسے ہوں جیسے پڑھے لکھے آدمی کے ہو سکتے ہیں۔ یہ بھی خیال رکھنا چاہیے کہ مکالمے کردار کی ذہنی کیفیت کے آئینہ دار ہوں۔ مثلاً کوئی شخص غصے کے عالم میں گفتگو کرتا ہے تو اس کا انداز بیان کچھ اور ہوتا ہے' خوشی کی حالت میں کچھ اور۔ کامیاب فن کار مکالمے لکھتے وقت ان باتوں کو دھیان میں رکھتا ہے۔

نذیر احمد' سرشار' رسوا اور پریم چند ہماری زبان کے نہایت کامیاب مکالمہ نگار ہیں۔

منظر کشی سے ناول کی دلکشی اور تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ منظر کشی کامیاب ہو تو جھوٹا قصہ بھی سچا لگنے لگتا ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' میں رسوا نے خانم کے کوٹھے کا نقشا ایسی کامیابی کے ساتھ کھینچا ہے کہ پورا ماحول ہمارے پیش نظر ہو جاتا ہے۔ عرس' میلے' نواب سلطان کی کوٹھی کا ذکر ہے تو ایسا کارگر کہ لگتا ہے ہم خود وہاں جا پہنچے ہیں۔ پریم چند کو بھی منظر نگاری میں بڑی مہارت حاصل ہے۔ جو ناول نگار ناول میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے نہیں بلکہ صرف منظر نگاری کا کمال دکھانے کے لیے مختلف موسموں اور مقاموں کی تصویر کھینچتے ہیں وہ ناول کی سالمیت کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ شرر اور طبیب کے ناولوں میں یہ کمزوری نمایاں ہے۔

نقطۂ نظر جسم میں خون کی طرح فن کار کے قلم سے نکلی ہوئی ایک ایک سطر میں جاری و ساری ہوتا ہے۔ ہر انسان اور خاص طور پر فن کار کائنات اور اس کی ہر شے کو اپنے زاویۂ نگاہ سے دیکھتا ہے۔ ہر معاملے میں اپنی ایک رائے رکھتا ہے۔ جب وہ کسی موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو گویا اس پر اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور اپنا نقطۂ نظر واضح کرتا ہے۔ وہ پختہ کار ہے تو اپنی رائے کا برملا اظہار نہیں کرتا۔ وہ خود کچھ نہیں کہتا بلکہ قاری سے وہ بات کہلوالیتا ہے جو اس کے اپنے دل میں ہے۔
غرض یہ کہ ہر تخلیق کے پیچھے کوئی نقطۂ نظر کارفرما ہوتا ہے اور مصنف اسی کی خاطر تخلیق کا کرب جھیلتا ہے۔ مولوی نذیر احمد نے ''ابن الوقت'' یہ واضح کرنے کے لیے لکھا کہ بے سوچے سمجھے نقالی انسان کو ذلیل و خوار کردیتی ہے۔ ان کا ہر ناول اصلاحی نقطۂ نظر کا حامل ہے۔ سرشار ''فسانہ آزاد'' میں لکھنؤ کے طرزِ معاشرت پر روشنی ڈالنا چاہتے ہیں۔ پریم چند کی نظر دیہات کے مسائل پر رہتی ہے۔

زمان و مکاں کو بھی بعض ناقدوں نے ناول کے اجزائے ترکیبی میں شامل کیا ہے اور کہا ہے کہ قصے کے لیے یہ تعیین بھی ضروری ہے کہ وہ کب ہوا اور کہاں ہوا۔ جگہ (مکان) اور زمانے (زمان) کے ساتھ واقعات کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے۔ مثلاً ہر جنگ ایک جیسی نہیں ہوسکتی۔ معرکۂ کربلا کا دکھانا مقصود ہے تو اس کی نوعیت اور ہوگی، جنگ پلاسی کا نقشا کھینچنا ہے تو اس کا انداز جداگانہ ہوگا۔

ناول کی زبان ناول کے اجزائے ترکیبی میں شامل نہ سہی لیکن ناول کے سلسلے میں یہ بات اتنی اہم ہے کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ فکشن کی زبان کے بارے میں اکثر مغربی ناقدین کی رائے یہ ہے کہ اس میں بناو سنگھار نہیں ہونا چاہیے، ورنہ قاری کی توجہ اصل موضوع یعنی کہانی یا واقعات سے بھٹک کر زبان کی

آرائش میں اُلجھ جائے گی۔ ایک ناقد کا خیال ہے کہ فکشن کی زبان آئینے کے مانند نہیں بلکہ کھڑکی میں لگے اس شیشے کے مانند ہے جس سے آر پار صاف نظر آتا ہے۔ اسے رنگ دیجیے تو باہر کا منظر اپنے اصلی روپ میں نظر نہیں آئے گا بلکہ اس کا بھی رنگ بدل جائے گا' اس لیے فکشن نگار کا فرض ہے کہ اس شیشے کو صاف کرتا رہے۔ مطلب یہ کہ صاف اور سادہ زبان استعمال کرے مگر اتنی رعایت تو کرنی ہوگی کہ موضوع کے مطابق مصنف سادہ زبان سے انحراف بھی کر سکتا ہے۔ مثلاً "امراو جان ادا" میں ادبی اور شاعرانہ ماحول پیش کرنا ہے تو ہاں ادبی زبان کا استعمال ضروری ہو جاتا ہے۔

اردو ناول کا ارتقا

اردو ناول اردو داستان کی ایک ارتقائی شکل ہے اور اسی کی کوکھ سے اس نے جنم لیا ہے مگر ہمارے ادب پر مغرب کا بھی احسان ہے کہ ہمارے بزرگ ادیبوں کی نگاہیں ادھر اٹھیں اور انھوں نے مغربی ادب سے کسبِ فیض کیا۔ مولوی نذیر احمد کے کئی ناول انگریزی ناولوں سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں۔

مولوی نذیر احمد کی "مراۃ العروس" ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئی۔ یہ اردو کا پہلا ناول ہے۔ اس ناول میں مولوی صاحب نے اکبری' اصغری دو بہنوں کا قصہ بیان کیا ہے۔ ایک سلیقہ مند ہے دوسری بدتمیز اور پھوہڑ۔ ایک اپنے گھر کو اپنے عادات و اطوار سے جنّت بنا دیتی ہے دوسری اپنی بد زبانی اور بد سلیقگی سے دوزخ۔ دونوں بہنوں کے قصے الگ الگ لکھے گئے اس لیے پلاٹ میں مکمل ربط پیدا نہ ہو سکا۔ اس کا دوسرا عیب مصنف کی حد سے بڑھی ہوئی مقصدیت ہے۔ جس نے فنّی نقطۂ نظر سے ناول کو نقصان پہنچایا۔ آگے چل کر ان کا فن نکھر آگیا۔ خامیاں تو ان کے ناولوں میں بہرحال نظر آتی ہیں لیکن اس لیے نظر انداز کی جا سکتی ہیں کہ نذیر احمد اردو میں ناول نگاری کی بنیاد ڈال رہے تھے۔

نذیر احمد کے بعد رتن ناتھ سرشار نے اس صنف کو آگے بڑھایا۔ انھوں نے بہت سے ناول لکھے لیکن سب سے زیادہ مقبولیت فسانۂ آزاد کو حاصل ہوئی۔ انھوں نے لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی مرقع کشی کی لیکن ناول کو قسط وار اور اس بے توجہی سے لکھا کہ ربط و تسلسل باقی نہ رہا۔ آزاد اور خوجی کے کردار بہت خوب ہیں مگر اصلیت سے ذرا دور۔ یہاں بھی وہی عذر پیش کرنا پڑتا ہے کہ اردو ناول ابھی عالمِ طفولیت میں تھا۔ اس لیے یہ خامیاں قابلِ درگزر ہیں۔

ان دونوں کے بعد مولانا عبدالحلیم شرر اور محمد علی طبیب کا زمانہ آتا ہے۔ یہ تاریخی ناول کا دَور ہے جس میں اسلام کی عظمت و شوکت کے قصے دہرائے گئے۔ شرر کی شہرت کا دارومدار ''ملک العزیز ورجینا'' اور ''فردوس بریں'' پر ہے۔ یہ دوسرا ناول ان کا شاہکار ہے۔ شرر کی کردار نگاری کمزور ہے لیکن اس سے بھی بڑا عیب وہ تبلیغی جوش ہے جس نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا۔ طبیب کی حیثیت بس تاریخی ہے۔ سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ کا زمانہ بھی تقریباً یہی ہے۔ ان کے ناول حاجی بغلول، کایا پلٹ اور احمق الذین نے بہت شہرت پائی۔

مرزا محمد ہادی رسوا کا نام اردو ناول کی تاریخ میں آبِ زر سے لکھا جائے گا کہ انھوں نے ''امراؤ جان ادا'' جیسا زندۂ جاوید ناول اردو ادب کو دیا۔ ذات شریف اور شریف زادہ ان کے تقریباً کم رُتبہ ناول ہیں۔ اس کے بعد ایک اور فن کار نے ناول کی دنیا میں قدم رکھا جس نے اس فن کو نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا۔ یہ پریم چند تھے۔ انھوں نے اردو ناول کو حقیقت نگاری سے آشنا کیا اور دیہاتی زندگی پیش کرکے اس کے دامن کو وسعت دی۔ گئودان، میدانِ عمل، بازارِ حسن، گوشۂ عافیت، چوگانِ ہستی ان کے مشہور ناول ہیں۔

پریم چند کے زمانے میں ہی ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوگیا تھا۔ اس تحریک نے محنت کشوں کے مسائل کو ادب میں داخل کیا اور زندگی سے ادب کا رشتہ محکم کیا۔ اس تحریک کے زیرِ اثر جو ناول لکھے گئے ان میں سجاد ظہیر کا ''لندن کی ایک رات''

قاضی عبدالغفار کا "لیلیٰ کے خطوط" عصمت چغتائی کا "ٹیڑھی لکیر" قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا" کرشن چندر کا "شکست" اور عزیز احمد کا "گریز" قابل ذکر ہیں۔ عزیز احمد نے کرداروں کی ذہنی کشمکش بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کی۔ قاضی عبدالغفار نے بھی یہی انداز اختیار کیا۔ عصمت نے بھی تحلیل نفسی کا طریقہ اپنایا۔ انھوں نے متوسط مسلمان گھرانوں کے لڑکے لڑکیوں کے جنسی مسائل کا انتخاب کیا۔ کرشن چندر نے زیادہ جوش و خروش سے اشتراکی خیالات کا پرچار کیا۔ اس دور میں عزیز احمد نے ایسی بلندی ایسی پستی 'گریز اور ہوس جیسے کامیاب ناول لکھے۔

قرۃ العین حیدر نے مغربی ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ انھوں نے اردو ناول کو ایک نئی ٹکنیک "شعور کی رو" سے روشناس کیا۔ آگ کا دریا' میرے بھی صنم خانے' آخر شب کے ہم سفر' چاندنی 'گردش رنگ چمن ان کے مقبول ناول ہیں۔

اردو ناول کے نقطۂ نظر سے موجودہ دور خاص طور پر زرخیز دور ہے۔ تقسیم ملک کے بعد نئی سرحدوں کی دونوں طرف کشت و خون کا جو بازار گرم ہوا اس نے فن کاروں کو ہلا کے رکھ دیا۔ ان کی تخلیقات میں اس خونیں داستان نے جگہ پائی۔ یہ دائرہ پھیلتا گیا اور عہد حاضر کے مسائل و مصائب ناول پر حاوی ہوتے گئے۔ انداز پیشکش بھی بدلا۔ انسانی رشتوں کی پیچیدگیاں' ذہنی کشمکش رفتہ رفتہ اردو ناول میں زیادہ جگہ پاتی گئیں۔ فن میں زیادہ گہرائی آتی گئی۔

اس دور میں عبداللہ حسین کا "اُداس نسلیں" اور "باگھ" شوکت صدیقی کا "خدا کی بستی" خدیجہ مستور کا "آنگن" حیات اللہ انصاری کا "لہو کے پھول" راجندر سنگھ بیدی کا "ایک چادر میلی سی" بلونت سنگھ کا "معمولی لڑکی" قاضی عبدالستار کا "شب گزیدہ" مہندر ناتھ کا "ارمانوں کی سیج" جمیلہ ہاشمی کا "تلاش بہاراں" اور "روحی" جیلانی بانو کا "ایوان غزل" انور سجاد کا "خوشیوں کا باغ" انتظار حسین کا "بستی" سلیم اختر کا "ضبط کی دیوار" جیسے معرکہ آرا ناول وجود میں آئے۔

مولوی نذیر احمد

مولوی نذیر احمد نے دلچسپ اور سبق آموز قصے لکھ کر اردو ناول کا سنگ بنیاد رکھا مگر ناولوں سے پہلے ان کی کتابِ زندگی کے ورق الٹنا آپ کی دلچسپی کا باعث ہوگا کیونکہ وہ قصے کہانیوں سے کہیں زیادہ مزیدار اور انسانی عزائم کو بلند کرنے والی ہے۔

نذیر احمد بجنور کے ایک غریب گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ابھی کم سن ہی تھے کہ والد نے عربی کی ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے لیے دہلی بھیج دیا کیونکہ تعلیم کے علاوہ یہاں رہنے اور کھانے کا مفت انتظام ممکن تھا۔ اجمیری دروازے کے نزدیک اورنگ آبادی مسجد میں ایک عربی مدرسہ بھی تھا۔ یہیں رہنے اور پڑھنے لگے۔ کھانے کی صورت خود ان کے الفاظ میں یہ تھی کہ ''پڑھنے کے علاوہ میرا کام روٹیاں سمیٹنا بھی تھا۔ صبح ہوئی اور میں چھبڑی لے کر گھر گھر روٹیاں جمع کرنے نکلا۔ کسی نے رات کی بچی ہوئی دال ہی دے دی۔ کسی نے قیمے کی لگدی ہی رکھ دی۔ کسی نے دو تین روٹیوں پر ٹرخادیا۔ غرض رنگ برنگ کا کھانا جمع ہو جاتا تھا۔''

طالب علموں کو استادوں کے گھروں پر بھی نوکروں کی خدمت انجام دینی پڑتی تھی۔ مدرسے کے استاد کی پوتی بڑی ظالم تھی۔ وہ نذیر احمد کو طرح طرح سے اذیتیں دیتی تھی لیکن آخر کار انھوں نے اتنی ترقی کی کہ اسی لڑکی سے شادی ہوئی۔ محض ایک اتفاق انھیں دلی کالج میں لے گیا۔ دلی کالج میں داخلہ ترقی کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ وہ ترقی کی منزلیں طے کرتے گئے اور تصنیف و تالیف کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ یہ قصہ بھی دلچسپ ہے۔

جب ان کے بچوں کی تعلیم شروع ہونے کا زمانہ آیا تو درسی کتابوں کی تلاش ہوئی۔ کتابیں بہت تھیں لیکن ایسی کتابیں ناپید تھیں جو مفید ہونے کے ساتھ دلچسپ بھی ہوں۔ آخر کار انھوں نے خود اپنے بچوں کے لیے کتابیں لکھنا شروع

کیں۔ بڑی بیٹی کے لیے "مراۃ العروس" چھوٹی کے لیے "**منتخب الحکایات**" اور بیٹے کے لیے "چند پند" کتابیں لکھنے کی صورت یہ تھی کہ روز ہر ایک کو صفحہ آدھا صفحہ لکھ کر دے دیا کرتے تھے۔ ان کی کتابوں کو سراہا گیا، انعام عطا ہوئے۔ اس طرح مولوی صاحب کا حوصلہ بلند ہوا اور وہ تصنیفی کاموں میں ہمہ تن مصروف ہو گئے۔

مراۃ العروس مولوی نذیر احمد کا پہلا ناول ہے جو ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ یہ ایک اصلاحی ناول ہے اور اس کا موضوع لڑکیوں کی تربیت ہے۔ اس میں اکبری اور اصغری دو بہنوں کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اکبری، جیسا کہ نام سے ظاہر ہے بڑی بہن ہے۔ لاڈ پیار نے اُسے بگاڑ دیا ہے۔ وہ ضدّی اور پھوہڑ ہے۔ اس کی شادی عاقل سے ہو جاتی ہے۔ اپنی بُری عادتوں سے وہ اپنے گھر کو دوزخ بنا لیتی ہے۔ سسرال میں ہر ایک اُس سے نفرت کرتا ہے۔ چھوٹی بہن اصغری اس کی ضد ہے۔ وہ نیک، خوش مزاج، خدمت گزار اور سلیقہ مند ہے۔ عاقل کے چھوٹے بھائی کامل سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔ اس کے قدم رکھتے ہی یہ گھر جنّت کا نمونہ بن جاتا ہے۔ مصنف دراصل یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ جن بچیوں کی اچھی تربیت ہو جائے وہ زندگی میں بہت کامیاب رہتی ہیں۔

یہ کتاب "اکبری اصغری کا قصّہ" کے نام سے شایع ہو کر عورتوں میں بے حد مقبول ہوئی اور نذیر احمد اکبری اصغری والے مولوی صاحب کے نام سے مشہور ہو گئے۔ یہ ناول انھوں نے اپنی بیٹی کو جہیز میں دیا۔

بنات النعش مراۃ العروس کے تین سال بعد شایع ہوئی۔ اس کا موضوع بھی خانہ داری کی تربیت اور اخلاق کی تعلیم ہے۔ اس کا مرکزی کردار حسن آرا ہے جو اصغری کے قائم کیے ہوئے اسکول میں تعلیم پا کر زندگی میں کامیابی حاصل کرتی ہے۔

اس کتاب کے ذریعے معلومات عامّہ کی تعلیم دی گئی ہے۔ اسے مراۃ العروس کا حصّہ دوم سمجھنا چاہیے۔

توبۃ النصوح مولوی نذیر احمد کا تیسرا ناول ہے جو ۱۸۷۷ء میں شایع ہوا۔ یہ اولاد کی تربیت کے بارے میں ہے۔ اس ناول کے ذریعے یہ حقیقت روشن کی گئی ہے کہ اولاد کی محض تعلیم ہی کافی نہیں ہے۔ اس کی پرورش اس طرح ہونی چاہیے کہ اس میں نیکی اور دین داری کے جذبات پیدا ہوں۔ نصوح نے اپنی اولاد کی تربیت ٹھیک طرح سے نہیں کی تھی۔ شہر میں ہیضہ پھیلا۔ نصوح خود بھی بیمار ہوا۔ اسی دوران اس نے خواب دیکھا کہ حشر کا میدان بپا ہے۔ ہر ایک کے اعمال کا حساب ہو رہا ہے۔ اس موقعے پر نصوح کی جھولی خالی ہے۔ بیدار ہوا تو وہ اپنے خاندان کی اصلاح پر کمربستہ ہو گیا۔

فسانۂ مبتلا جس کی اشاعت ۱۸۸۵ء میں ہوئی مولوی صاحب کا چوتھا ناول ہے۔ اس کا موضوع ہے تعدد ازدواج یعنی ایک سے زیادہ شادیاں۔ ناول میں اس کی خرابیاں ظاہر کی گئی ہیں۔ ناول کے مرکزی کردار مبتلا کی پرورش ٹھیک طرح سے نہیں ہوئی تھی۔ والدین نے یہ سوچ کر اس کی شادی کردی کہ شاید وہ اسی طرح سنبھل جائے۔ مگر وہ ایک عورت ہریالی کو ماما کے بھیس میں گھر لے آیا۔ آخر بات کھل گئی۔ سوتنوں کے جھگڑے بڑھتے رہے۔ مبتلا گھل گھل کر مر گیا۔

ابن الوقت ایک دلچسپ ناول ہے جو فسانہ مبتلا کے تین سال بعد شایع ہوا۔ اس میں دکھایا گیا ہے کہ دوسروں کے رہن سہن کی نقل کرنے والا آخر کار پچھتاتا ہے۔ ابن الوقت نے انگریزوں کی نقّالی کی۔ اس کے بھائی حجّۃ الاسلام نے بہت سمجھایا مگر وہ باز نہیں آیا۔ آخر کار اسے اپنی روش پر شرمندہ ہونا پڑا۔ بعض لوگوں

نے یہ خیال ظاہر کیا کہ ابن الوقت کے پردے میں سرسیّد پر چوٹ کی گئی ہے۔ اور حجتہ الاسلام کے پردے کے پیچھے خود مولوی نذیر احمد ہیں۔

ایامیٰ کا موضوع ہے بیوہ عورتوں کا عقد ثانی۔ ہندوستان میں بیوہ عورتوں کے ساتھ جو ناروا سلوک ہوتا رہا ہے مولوی صاحب اس ناول سے پہلے بھی اس کے خلاف آواز اُٹھا چکے تھے۔ آزادی بیگم جوانی میں بیوہ ہوگئی تھی۔ اس نے بیوگی کا درد سہا تھا۔ اس لیے خود کو بیواؤں کی خدمت کے لیے وقف کردیتی ہے، لوگوں کو اس طرف متوجہ کرتی ہے اور مرنے سے پہلے ان کی حالت زار پر ایک دردناک تقریر کرتی ہے۔

رویائے صادقہ مولوی نذیر احمد کا آخری ناول ہے۔ یہ ۱۸۹۴ء میں شایع ہوا۔ ناول کا مرکزی کردار صادقہ ہے۔ یہ بچپن سے خواب دیکھتی ہے جو سچ ثابت ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے مشہور ہوجاتا ہے کہ اس پر جن بھوت کا اثر ہے۔ کوئی گھرانا اسے بہو کے روپ میں اپنانے کو تیار نہیں ہوتا۔ آخر کار علی گڑھ کا ایک طالب علم صادق صادقہ کا ہاتھ مانگتا ہے اور اس کے والد کو ایک تفصیلی خط لکھتا ہے۔ اس خط میں وہ اپنے مذہبی عقائد بیان کرتا ہے۔ دراصل جدید تعلیم نے اس کے مذہبی عقائد کو ڈانوا ڈول کردیا ہے۔ لڑکی کے والدین کو یہ رشتہ قبول کرنے میں تامّل ہے لیکن صادقہ اپنی سہیلی کے ذریعے ان سے کہلواتی ہے کہ یہ رشتہ ہو کے رہے گا کیونکہ میرا خواب یہی کہتا ہے۔ آخر شادی ہوجاتی ہے۔ صادقہ خواب دیکھتی ہے کہ کوئی بزرگ صادق کی اُلجھنوں کو سلجھا رہے ہیں اور دلیلوں سے اس کے شکوک و شبہات دور کررہے ہیں۔ یہ بزرگ دراصل سرسیّد ہیں جنھوں نے مذہب اسلام کو مطابق عقل ثابت کرنے کی کوشش کی۔ صادقہ اپنے شوہر کو ان بزرگ کی ساری تقریر سناتی ہے۔ بزرگ کی تقریر یقیناً سرسیّد کے مدلّل مذہبی افکار ہیں۔ یہ

افکار صادق کے سارے شکوک و شبہات کو رفع کردیتے ہیں۔

جذبۂ اصلاح مولوی نذیر احمد کے تمام ناولوں میں کار فرما ہے۔ ان کا ہر ناول کسی نہ کسی مقصد کے تحت لکھا گیا اور سرورق پر اس مقصد کا بالعموم اعلان بھی کردیا گیا۔ ''مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' لڑکیوں کی تربیت پر زور دینے کے لیے لکھے گئے۔ ''توبۃ النصوح'' کا پیغام یہ ہے کہ والدین خود کو اپنی اولاد کے لیے نمونہ بنائیں اور اسے دین دار بنانے کی کوشش کریں۔ ''ابن الوقت'' میں غلامانہ ذہنیت رکھنے والے ہندوستانیوں کو بتایا گیا ہے کہ انگریزوں کی نقالی کرکے صاحب بہادر بننا چاہو گے تو ذلت و رُسوائی کے سوا کچھ ہاتھ نہ آئے گا۔ ''فسانۂ مبتلا'' ایک سے زیادہ شادیوں کی خرابی پر روشنی ڈالتا ہے۔ بیوہ عورتوں کے عقد ثانی کے فائدے ''ایامیٰ'' سے اُجاگر ہوجاتے ہیں۔ ''رویائے صادقہ'' میں مذہبی امور پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے کہ جدید تعلیم سے بہرہ ور نوجوان دین سے برگشتہ نہ ہوں۔ غرض ہر ناول کسی نہ کسی سماجی عیب کو دور کرنے کے مقصد سے لکھا گیا ہے۔

جس زمانے میں مولوی نذیر احمد نے یہ ناول لکھے اس وقت سرسیّد کی اصلاحی تحریک اپنے شباب پر تھی، ادب کی افادیت اور مقصدیت پر زور تھا۔ سرسیّد کے اثر سے اور خاص طور پر حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری کی اشاعت کے بعد یہ خیال عام ہوگیا تھا کہ ادب محض تفریح اور وقت گزاری کا ذریعہ نہیں بلکہ زندگی کو سنوارنے اور بہتر بنانے کا وسیلہ بھی ہے۔ نذیر احمد کے دور کو دَورِ اصلاح کہنا چاہیے اور مصلحین کے کارواں سالار تھے سرسیّد مگر پروفیسر نورالحسن کے قول کے مطابق بعض معاملات میں نذیر احمد کو ان پر فوقیت حاصل ہے۔ وہ چونکہ عربی زبان کے ماہر اور عالمِ دین بھی تھے اس لیے مذہبی مسائل میں افراط و تفریط سے محفوظ رہے۔ دوسرے یہ کہ ان کی طبیعت میں سرسیّد کی بہ نسبت زیادہ اعتدال و توازن تھا اور تیسری بات یہ کہ بعض اصلاحی امور میں وہ سرسیّد سے بھی آگے تھے مثلاً تعلیم و

تربیتِ نسواں کی طرف انھوں نے سرسید سے زیادہ توجہ کی۔ بیوہ عورتوں کے عقد ثانی کی اہمیت کو انھوں نے پہلی بار دل نشیں پیرایے میں بیان کیا۔

نذیر احمد کے اصلاحی ناول اردو ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہیں البتہ اتنا ضرور ہے کہ کبھی کبھی جذبہ اصلاح سے وہ اس قدر مغلوب ہو جاتے ہیں کہ فنی تقاضے پسِ پشت جا پڑتے ہیں اور کہیں کہیں تو وہ محض واعظ و ناصح بن کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن جہاں فن کار نذیر احمد نے واعظ نذیر احمد پر فتح پائی ہے وہاں فن کا معجزہ ظہور میں آیا ہے۔

حقیقت نگاری مولوی نذیر احمد کے ناولوں کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ اور زبانوں کی طرح ہمارے ادب میں بھی ناول سے پہلے داستانوں کا دور دورہ تھا اور یہ داستانیں حقیقت کی دنیا سے بہت دور تھیں۔ ان میں یا تو جن بھوت، دیو اور پریاں، جادو اور جادو گرنیاں نظر آتے ہیں یا پھر بادشاہ، وزیر، شہزادے اور شہزادیاں۔ واقعات بھی وہ ہیں جنھیں عقل کسی طرح تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوتی۔ ناول داستان کے خلاف ردِ عمل کے طور پر وجود میں آیا۔ اس کا مقصد زندگی کی تصویر کشی تھا۔ مولوی نذیر احمد کے ناول اس کسوٹی پر پورے اُترتے ہیں۔ ان میں حقیقی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ زیادہ تر وہ مسلمان متوسط گھرانوں کی عکاسی کرتے ہیں اور ہو بہو نقشا کھینچ دیتے ہیں۔ افتخار عالم نے ''حیات النذیر'' میں لکھا ہے کہ اکبری اصغری کے قصے کو لوگ سچا واقعہ خیال کرتے تھے اور کتنے تو ان بہنوں کے گھروں کا پتا پوچھتے پھرتے تھے۔ بہتوں کو تو یہ شبہ ہوا کہ شاید ان کے اپنے خاندان کی تصویر کھینچی گئی ہے۔ ابن الوقت کو سرسید کی تصویر کا ایک رُخ ٹھہرایا گیا۔ حجتہ الاسلام کے کردار میں لوگوں نے خود مولوی نذیر احمد کا چہرہ دیکھا۔ آزادی بیگم میں مولوی صاحب کی ایک بیوہ سالی کا عکس ڈھونڈ نکالا گیا۔

مختصر یہ کہ نذیر احمد کے ناولوں میں حقیقی زندگی کے مرقعے نظر آتے ہیں اور

اصلی دنیا کے انسان سانس لیتے محسوس ہوتے ہیں۔

پلاٹ کی اہمیت سے نذیر احمد بخوبی واقف تھے لیکن ان کے سامنے داستانوں کے نمونے تھے جن میں مربوط پلاٹ کا فقدان ہے۔ دوسرے ان کا اصلاحی پروگرام اور تبلیغی مشن مربوط پلاٹ کے راستے میں اکثر رکاٹ بن جاتا ہے۔ موقع بے موقع وعظ اس میں جھول پیدا کردیتا ہے۔ اس کے باوجود انھوں نے کئی عمدہ پلاٹ پیش کیے۔ ''فسانہ مبتلا'' کا پلاٹ بہت سڈول، بہت گٹھا ہوا اور بہت متناسب ہے۔ ناول کے ابتدائی حصے میں قصّے کی رفتار سست ہے اور مبتلا کی ذہنی ساخت کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری بھی ہے۔

''ایامیٰ'' کا پلاٹ بھی مربوط ہے مگر آخر میں آزادی بیگم کی جو تقریر دی گئی ہے اس سے پلاٹ کے تناسب کو نقصان پہنچا ہے۔ یہ لمبی تقریر حذف کردی جائے تو ''ایامیٰ'' کا پلاٹ زیادہ سڈول اور مربوط ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کے نقطۂ نظر سے ''ابن الوقت'' بھی ایک کامیاب ناول ہے۔ واقعات کی کڑیاں اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ کہیں جھول پیدا نہیں ہوتا اور واقعات فطری طور پر آگے بڑھتے ہیں۔ ناول نگار کی مقصدیت پلاٹ پر غالب نہیں آتی اور ایک ترشا ہوا پلاٹ وجود میں آجاتا ہے۔ البتہ حجتہ الاسلام کی تقریر نے پلاٹ کو کسی حد تک نقصان پہنچایا ہے۔

''رویاے صادقہ'' کے ابتدائی صفحات سے یہ گمان ہوتا ہے کہ ایک بے عیب پلاٹ وجود میں آنے والا ہے مگر یہاں بھی مقصدیت فن کاری پر غالب آجاتی ہے۔ ''توبتہ النصوح'' کا پلاٹ ناول نگار کے فنّی شعور اور ذہنی پختگی کا پتا دیتا ہے۔ یہ بھی اصلاحی ناول ہے اور یہاں بھی ناول نگار کا اصل مدّعا پند و نصیحت ہے مگر یہاں فن کار کو واعظ پر فتح حاصل ہوئی ہے۔ اس ناول کے پلاٹ میں ترتیب و توازن کا حسن موجود ہے اور واقعات میں ایسا ربط ہے کہ ایک واقعہ دوسرے واقعے

سے فطری طور پر پیوست نظر آتا ہے۔

نذیر احمد کے پہلے دونوں ناول-- مراۃ العروس اور بنات النعش-- پلاٹ کے اعتبار سے کمزور ہیں۔ "مراۃ العروس" دو بہنوں کی کہانی ہے۔ دونوں کہانیاں الگ الگ ہیں اور حقیقت بھی یہ ہے کہ دونوں کہانیاں ایک ساتھ نہیں لکھی گئیں۔ اگر انھیں باہم مربوط کردیا گیا ہوتا تو ایک عمدہ پلاٹ وجود میں آسکتا تھا۔ اسی طرح "بنات النعش" بھی عیب سے پاک نہیں۔ یہ ناول معلومات عامّہ کا پلندہ بن کے رہ گیا ہے۔

ان دونوں ہی ناولوں میں مقصدیت کا غلبہ ہے جو پلاٹ کی تشکیل میں حائل ہوجاتا ہے۔ لیکن یہ ابتدائی دور کے ناول ہیں نقائص سے پاک کیسے ہوسکتے ہیں۔ اس گفتگو سے اتنا بہرحال ثابت ہوجاتا ہے کہ پلاٹ تیار کرنے کا سلیقہ وہ بہرحال رکھتے ہیں۔

کردار نگاری کے بہترین نمونے مولوی نذیر احمد کے ناولوں میں مل جاتے ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ، کلیم، ابن الوقت، مبتلا اور ہریالی کے کردار اردو فکشن کو ان کے ناقابل فراموش تحفے ہیں۔ بہترین کردار وہی فن کار تخلیق کرسکتا ہے جو غیر معمولی ذہانت رکھتا ہو، جس کا تجربہ وسیع ہو اور انسانی نفسیات پر جس کی گہری نظر ہو۔ مولوی صاحب نے زندگی کے عجیب نشیب و فراز دیکھے تھے، گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تھا، اللہ نے انھیں غضب کا حافظہ عطا کیا تھا اور بلا کی ذہانت بخشی تھی۔

انھوں نے زندگی میں بہت ٹھوکریں کھائی تھیں، ابتدائی تعلیم ایک مسجد میں رہ کر حاصل کی تھی، گھر گھر گداگری کرکے پیٹ کی آگ بجھائی تھی، زنان خانوں میں ایک طرح سے خادم کے فرائض انجام دیے تھے، بہت سے گھروں کا مصالحہ پیسا تھا۔ اس آگ کے دریا سے گزر کر ہی انھوں نے ترقی کی منزلیں طے کیں اور اعلا مناصب تک پہنچے۔ زندگی کے اس سفر میں ہر طرح کے لوگوں کو دیکھنے اور برتنے کا

موقع ملا۔ جب ناول لکھنے کا وقت آیا تو یہ سارے تجربے کام آئے اور اسی کے سبب وہ ایسے سچے، ایسے اصلی اور ایسے لافانی کردار تخلیق کر سکے۔

تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ نذیر احمد کی کردار نگاری بے داغ نہیں۔ اس کا ایک عیب بہت نمایاں ہے۔ کوئی انسان نہ صرف نیک ہو سکتا ہے نہ صرف بد بلکہ نیکی اور بدی دونوں اس میں شیر و شکر ہو جاتے ہیں۔ مگر ان کے کردار یا تو صرف عیبوں کا مجموعہ ہیں یا صرف خوبیوں کا مجسّمہ۔ اس لیے پروفیسر آل احمد سرور کا ارشاد ہے کہ "ان کے کردار یا تو فرشتے ہوتے ہیں یا پھر شیطان، انسان نہیں ہوتے۔" کیونکہ انسان تو وہ ہے جس میں خامیاں اور خوبیاں گھل مل جائیں۔ مثال کے طور پر مرزا ظاہر دار بیگ کو لیجیے۔ یہ بزرگوار عیاری، مکاری، ظاہرداری کا مجموعہ ہیں۔ شروع سے آخر تک ایسے ہی رہتے ہیں۔ ہو نہیں سکتا کہ کہیں اور کسی موقعے پر ان سے کوئی نیکی سرزد ہو جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے کردار ایک نقاد کے الفاظ میں "مٹی کے مادھو" ہیں۔ جیسے شروع میں ہیں ویسے ہی آخر تک رہیں گے۔ ان میں ارتقا معدوم ہے جبکہ حالات انسان میں تبدیلیاں پیدا کرتے رہتے ہیں۔

مولوی صاحب ایک غضب اور کرتے ہیں۔ وہ ہر کردار کا نام ایسا رکھتے ہیں جس سے اس کے عادت مزاج اور خصلت کا شروع ہی سے پتا لگ جاتا ہے۔ مثلاً نصوح نام ہے تو وہ ضرور نصیحت کرے گا، جس بہن کا نام اکبری ہے وہ ضرور بڑی ہوگی۔ اصغری ضرور چھوٹی ہوگی۔ کلیم کلام کا ماہر ہوگا، ظاہر دار بیگ میں ظاہرداری کوٹ کوٹ کر بھری ہوگی۔ فہمیدہ صاحبِ فہم عورت ہوگی۔ مرزا زبردست بیگ سے کوئی جیت نہ سکے گا۔ اسی خصوصیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہا گیا کہ نذیر احمد ناول نگار نہیں تمثیل نگار ہیں مگر یہ کہنا ناانصافی ہے۔

بہرحال ان چند خرابیوں کے باوجود مولوی نذیر احمد کی کردار نگاری قابلِ رشک ہے کہ انھوں نے بہت سے جیتے جاگتے کردار پیش کیے جو ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔

زبان و بیان پر مولوی نذیر احمد کو بہت عبور حاصل ہے۔ ان کی اصل تعلیم عربی زبان و ادب کی تھی۔ اس لیے ان کی زبان میں عربی الفاظ کی بہتات ہے۔ عمر کا ابتدائی حصہ دہلی میں گزرا تھا اور کم عمر تھے اس لیے بے تکلف گھروں میں جاتے تھے۔ کھانے کے عوض مختلف خدمات انجام دیتے تھے۔ اسی وجہ سے دہلی کی زبان اور دہلی کے محاورے نوک زبان تھے۔ ساری زندگی ان محاورات کا کثرت سے استعمال کرتے رہے۔ ناول کی زبان آسان اور سادہ ہونی چاہیے تاکہ قاری کی توجہ واقعات پر جمی رہے۔ مولوی صاحب کی زبان میں عربی الفاظ کی بہتات اور دہلی کے محاورات کی کثرت کھٹکتی ہے۔ آگے چل کر ان میں کمی آتی گئی اور زبان صاف ہوتی چلی گئی۔ انھیں زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ آسان زبان لکھنے پر آتے ہیں تو بے تکان لکھتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے ناولوں سے اس کی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

مکالمہ نگاری میں نذیر احمد کو ایسی مہارت حاصل ہے کہ کم ناول نگاروں کو حاصل ہوگی۔ سبب یہ ہے کہ ہر طبقے کو لوگوں سے ان کا واسطہ رہا۔ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ کس کردار کی زبان سے کیا مکالمے ادا ہوسکتے ہیں۔ انسانی نفسیات سے وہ گہری واقفیت رکھتے تھے۔ مکالمے سن کر ہم بہ آسانی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ ان کا ادا کرنے والا کون ہے، کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا کیسا مزاج ہے۔ "مراۃ العروس" اور "بنات النعش" ان کے ابتدائی ناول ہیں۔ ان کی تصنیف کے وقت تک نذیر احمد کو ناول نگاری کے فن پر پوری طرح عبور حاصل نہیں ہوا تھا مگر مکالمہ نگاری پر انھیں اس وقت بھی پوری گرفت حاصل تھی۔ اس کا ثبوت اکبری اور اصغری کے مکالمے ہیں جن سے ان کے عادات و اطوار پر روشنی پڑتی ہے۔ یہ دونوں بہنیں اور "بنات النعش" کی حسن آرا اور محمودہ بالکل وہی مکالمے ادا کرتی

ہیں جو اس زمانے کی عورتوں کے منہ سے ادا ہو سکتے تھے۔

"توبتہ النصوح" میں کلیم شاعرانہ انداز میں گفتگو کرتا ہے۔ مرزا ظاہردار بیگ کے مکالموں سے عیاری و مکاری عیاں ہے۔ ابن الوقت اور حجتہ الاسلام کے مکالمے ذرا طویل سہی مگر دلچسپ اور حسب حال ہیں۔ "فسانۂ مبتلا" میں میر متقی کی آمد پر بھانڈ جو طنزیہ گفتگو کرتے ہیں وہ بے حد دلچسپ ہے۔

ظرافت مولوی صاحب کے مزاج میں رچی بسی ہوئی تھی۔ اس ظرافت نے ان کے ناولوں کو حد درجہ دلچسپ بنادیا ہے۔ جگہ جگہ ظرافت کی پھلجھڑیاں سی چھوڑتے چلتے ہیں اور اس کارگر حربے سے قاری کو اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ بار بار چٹکلے سنا کر قاری کو ہنسائے جاتے ہیں۔ "توبتہ النصوح" میں مرزا ظاہر دار بیگ کے مضحکہ خیز کردار نے جان ڈال دی ہے۔ "فسانۂ مبتلا" میں ظرافت کا اور بھی زیادہ مواد موجود ہے۔ بھانڈوں کی گفتگو سے اس ناول میں مزاح کا عنصر پیدا کیا گیا ہے۔ بعض جگہ یہ ظرافت بے محل ہو گئی ہے اور ناگوار ہوتی ہے۔

اہل نظر کا ایک حلقہ ایسا ہے جو نذیر احمد کے ناولوں کی خامیوں کی نشان دہی کرتا ہے' انھیں ناول تسلیم نہ کرتے ہوئے قصّوں اور تمثیلوں کا نام دیتا ہے' کردار نگاری کی خامی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ انھوں نے اکثر قصّے انگریزی ناولوں سے اخذ کیے ہیں۔ مراۃ العروس رچرڈسن کے قصّے سے ماخوذ ہے۔ بنات النعش ٹامس ڈے کے ہسٹری آف سین فورڈ اینڈ میٹرن سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ توبتہ النصوح میں ڈ ینیل ڈیفو کے فیملی انسٹرکٹر کا عکس نظر آتا ہے مگر یہ کوئی عیب نہیں۔ بعض خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود نذیر احمد کے ناول اردو فکشن کا قیمتی سرمایہ ہیں اور انھی کی بنیاد پر آگے چل کر اردو ناول کا قصرِ بلند تعمیر ہُوا۔

☆☆☆☆☆

رتن ناتھ سرشار

اردو ناول کے فروغ میں رتن ناتھ سرشار کا یہ کارنامہ ناقابل فراموش ہے کہ ان کی تخلیقات۔۔ فسانۂ آزاد، جامِ سرشار اور سیرِ کہسار۔۔ نے ایسی شہرت پائی اور انھیں ایسا قبول عام حاصل ہوا کہ مولانا عبدالحلیم شرر، سجاد حسین اور مرزا محمد ہادی رسوا جیسے اہل قلم ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور اردو میں اس نثری صنف کی بنیاد محکم ہو گئی۔ سرشار ایک تعلیم یافتہ کشمیری پنڈت تھے۔ اردو فارسی کے علاوہ انگریزی زبان و ادب سے بھی واقف تھے۔ مدرسی سے عملی زندگی کا آغاز کیا تھا اور ترجمے کی مشق بھی بہم پہنچائی تھی۔ تصنیفی زندگی کا آغاز اودھ اخبار کی ادارت سے کیا۔ "فسانۂ آزاد" اسی اخبار میں قسط وار شائع ہوا۔ یہ اتنا پسند کیا گیا کہ شائقین کو اگلی قسط کا انتظار رہتا تھا۔ اس سے حوصلہ بڑھا اور انھوں نے بہت سے ناول تخلیق کیے۔ ان میں جام سرشار، سیر کہسار، پی کہاں، کڑم دھڑم، طوفان بے تمیزی، چنچل نار اور کامنی نے بہت شہرت پائی۔ "فسانۂ آزاد" اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ سب سے زیادہ مقبول ہوا۔ "جام سرشار" کی خصوصیت یہ ہے کہ فنی نقطۂ نظر سے اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں ان دونوں ناولوں کا اختصار کے ساتھ ذکر کیا جاتا ہے۔

فسانۂ آزاد اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہوا۔ ہر قسط میں دلچسپی کا ایسا سامان ہوتا تھا کہ قارئین اسے بہت شوق سے پڑھتے تھے اور اسی وقت سے اگلی قسط کا انتظار شروع ہو جاتا تھا۔ سرشار ایک لاأبالی انسان واقع ہوئے تھے اور ہروقت عالم سرور میں رہتے تھے۔ اکثر ایسا ہوتا کہ اخبار چھپنے کا وقت سر پر آپہنچا اور "فسانۂ آزاد" کی اگلی قسط کا انتظار ہے۔ آخر کار سرشار کو تلاش کرکے کشاں کشاں دفتر میں لایا جاتا۔ یہ اسی عالم سرور میں ایک قسط قلم برداشتہ لکھ ڈالتے بلکہ اکثر تو کاتب کو براہ راست

املا کرادیتے۔

سرشار ایسی بے پناہ تخلیقی صلاحیت کے مالک تھے کہ انھوں نے ہاتھ روک کے لکھا ہوتا یا نظر ثانی کی زحمت گوارا کی ہوتی تو اردو ناول میں آج ان کا جو مرتبہ ہے اس سے کہیں زیادہ بلند ہوتا۔ وہ ایک فطری اور پیدائشی فن کار تھے۔ زبان پر انھیں حاکمانہ قدرت حاصل تھی۔ علاوہ ازیں ناول کی روایت سے وہ بخوبی واقف تھے۔ رچرڈسن' فیلڈنگ' اسکاٹ' ڈکنس اور تھیکرے کی تخلیقات کے علاوہ ڈان کوئی زا' الف لیلہ' انوار سہیلی' داستان امیر حمزہ' گل بکاولی' مراۃ العروس' بنات النعش' راماین' مہابھارت' قصہ نل دمن ایک عرصے تک ان کے زیر مطالعہ رہی تھیں۔ نتیجہ یہ کہ ناول نگاری کا فن ان کے خون میں رچ بس گیا تھا۔

"فسانہ آزاد" کے لیے سرشار نے ایسا موضوع انتخاب کیا جس میں سیر سپاٹے' ہنسی دل لگی' کردار نگاری' مختلف انداز کی بات چیت۔۔ غرض طرح طرح کے ہنر دکھانے اور قارئین کی توجہ کو گرفت میں لینے کے مواقع میسر آسکتے تھے۔ آزاد ایک سیلانی آدمی ہیں۔ حسن آرا کو دیکھتے ہی اس پر جی جان سے فدا ہو جاتے ہیں۔ اس کی فرمائش پر جنگ روم و روس میں حصہ لیتے ہیں۔ وہاں اپنی شجاعت و جواں مردی کا مظاہرہ کرنے کے بعد کامیاب و کامراں لوٹتے ہیں اور اپنے دل کی مراد پاتے ہیں۔ مطلب یہ کہ حسن آرا سے شادی ہو جاتی ہے۔ یہ چھوٹا سا قصہ ہے جسے طول دے کر اتنے صفحات پر پھیلایا گیا ہے۔ لیکن واقعات اور طرز تحریر دونوں میں ایسی دلکشی پائی جاتی ہے کہ طوالت ناگوار نہیں گزرتی۔

جام سرشار کو فنی نقطۂ نظر سے ایک مکمل ناول کہا جاسکتا ہے۔ یہ بھی اودھ اخبار میں قسط وار شایع ہوا لیکن بعد کو مصنف نے پنڈت مادھو پرشاد ڈپٹی کلکٹر کے تعاون سے اس پر نظر ثانی کی۔ جو واقعات غیر ضروری معلوم ہوئے انھیں خارج کردیا گیا۔ اس طرح پلاٹ مربوط ہوگیا' ناول کے مختلف حصوں میں تناسب و

ہم ہنگی پیدا ہو گئی اور ایک ایسا ناول وجود میں آگیا جو اردو کے بہترین ناولوں کی صف میں جگہ پانے کا مستحق ہے۔

سرشار کا فن بے شک بے عیب نہیں۔ اس وقت اردو میں ناول نگاری کا فن اپنی عمر کے پہلے مرحلے میں تھا۔ مولوی نذیر احمد کے مبارک ہاتھوں سے اس کی بنیاد پڑی تھی اور سرشار اس بنیاد کو مستحکم کر رہے تھے۔ ان سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی تھی کہ ان کے ناول خامیوں سے یکسر پاک ہوں۔ ان خامیوں میں ان کی ذاتی کمزوریوں کو بھی کسی حد تک دخل ہے۔ مے نوشی اور بے نیازی نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا ورنہ اردو ناول کی تاریخ میں ان کا رتبہ اور بھی بلند ہوتا۔
آیئے اب اس پر غور کریں کہ سرشار کی ناول نگاری کی خصوصیات ہیں کیا۔

لطف اندوزی کو سرشار ناول کا بنیادی مقصد خیال کرتے تھے۔ ان سے پہلے مولوی نذیر احمد نے کئی ناول لکھ کر اردو میں اس صنف کی بنیاد ڈالی تھی۔ دونوں تقریباً ہم عصر ہیں مگر دونوں فن کاروں کا نقطۂ نظر جداگانہ ہے۔ مولوی صاحب کی تمام تخلیقات کے پس پشت اصلاح کا جذبہ کارفرما ہے۔ سرشار کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ہر واقعے کو اس انداز سے لکھیں اور ہر کردار کو اس طرح پیش کریں کہ پڑھنے والا خوش ہو اور اس کا کچھ وقت ہنسی خوشی کٹ جائے۔ ان کے ناولوں کو پڑھنے سے پہلے یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ کسی طرح کی اصلاح، نصیحت، اخلاقی تعلیم ان کے پیش نظر نہیں۔ وہ ناول کو حظ اندوزی کا وسیلہ اور وقت گزاری کا ذریعہ خیال کرتے ہیں اور بس۔

پلاٹ کے اعتبار سے سرشار کا فن کمزور نظر آتا ہے۔ پلاٹ کی تیاری و تنظیم کی طرف ان کی توجہ کم ہے۔ ''جام سرشار'' اور ''کامنی'' کے علاوہ باقی ناولوں کے

پلاٹ ڈھیلے ڈھالے ہیں۔ اس کا اصل سبب یہ ہے کہ ناول قسط وار چھپے۔ اگلی قسط لکھتے وقت پچھلی قسط ان کے ذہن میں ہوتی تھی۔ یہ نہیں کہ اسے سامنے رکھ کر غور کرتے۔ پھر آگے قدم بڑھاتے۔ ان کی ساری تحریریں قلم برداشتہ ہوتی تھیں اور بالعموم نظر ثانی سے محروم رہتی تھیں۔ طوالت بھی پلاٹ کو نقصان پہنچاتی تھی اور داستان کا سا انداز پیدا ہو جاتا تھا۔

کردار نگاری کا سرشار کو بڑا سلیقہ ہے۔ انھوں نے خوجی، آزاد، حسن آرا، اللہ رکھی، قمرن، نازو، ظہورن جیسے زندہ جاوید کردار اردو ناول کو عطا کیے۔ بقول علی عبّاس حسینی "وہ ہر طبقے، ہر قوم، ہر ملّت و مذہب اور ہر پیشے کے آدمی سے واقف دکھائی دیتے ہیں۔" ان میں مسجد کے مُلّا بھی ہیں اور مجتہدِ عصر بھی، نجومی و رَمّال بھی، پنڈت بھی، حکیم اور ڈاکٹر بھی، بیوقوف بننے والے نواب اور ان کو لوٹنے والے مصاحب بھی، پتنگ باز، افیونی، چانڈوباز، غنڈے بدمعاش، نیک و بد، نائی، حلوائی، سیٹھ، بزاز۔۔ ہر طرح کے لوگ ان کے ناولوں میں موجود ہیں۔ عورتوں کو دیکھیے تو وہ گھر کی چاردیواری میں قید رہنے والی عورتوں کو بھی خوب پہچانتے ہیں اور گھر سے باہر رنڈیوں، کسبیوں، بھٹیارنوں وغیرہ کو بھی۔

آزاد نئی روشنی کے مہم جُو آدمی ہیں۔ خوجی ان کی ضد ہیں مگر ہیں بہت خوب۔ ان کا نام آیا اور ہونٹوں پر مسکراہٹ کھیلنے لگی۔ کیکڑے کا بدن اور مچھر کا دل پایا ہے مگر بات بات پر گیدڑ بھبکیوں سے کام لیتے ہیں۔ "جا گیدیے نہ ہوئی میری قرولی ورنہ ابھی بھونک دیتا۔" پٹتے بھی جاتے ہیں اور اکڑتے بھی جاتے ہیں۔ کسی عورت نے ان کے بونے قد پر نظر ڈال لی تو یقین ہو گیا کہ ضرور مرمٹی ہے۔ مگر ایک بات ہے جس سے دوستی کی، نباہی۔ آزاد سے ان کا تعلق مخلصانہ ہے۔ جام سرشار کے نواب امین الدین حیدر بے حد معمولی شکل کے آدمی ہیں مگر بیہودنوں کے حسن و جمال کا ذکر سن کر انھیں اپنے حسن کی شان میں گستاخی کا احساس ہوتا ہے۔

فرماتے ہیں۔ "توبہ کرکے اور کان پکڑ کے کہتا ہوں کہ ایک دفعہ ایں جانب کو بھی دیکھ لیں تو ہزار جان سے قربان ہو جائیں۔" مغلانی کی شوخ و شنگ چھوکری ظہورن اپنے رنگ میں لاجواب ہے۔ قمرن اور نازو اپنی اپنی جگہ خوب ہیں۔

غرض کردار نگاری کے فن میں سرشار اپنا جواب آپ ہیں۔

مکالمہ نویسی کا سرشار کو بہت سلیقہ ہے۔ جو کرداروں کی زندگی اور ان کے ذہنی عمل سے اچھی طرح واقف ہو وہ مکالمہ نویسی میں ناکام نہیں ہو سکتا۔ مکالمہ نگاری میں سرشار کی کامیابی کا یہی راز ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ کس طبقے کے لوگ کس طرح کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ مختلف طرح کے لوگوں کی ذہنیت، مزاج اور طور طریقوں سے وہ پوری طرح آشنا ہیں۔ ہر سطح کے لوگوں اور ان کے طرزِ تکلم سے واقفیت رکھتے ہیں اور مکالمہ نگاری کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ سرشار کو مکالموں کا بادشاہ کہا گیا ہے۔ درست ہی کہا گیا ہے کہ ان کے ناولوں میں "بیگموں کی آپسی چھیڑ چھاڑ، ماما دائیوں کی ہنسی ٹھٹھول، ساقنوں کی گالی گلوج، مولویوں کے لکچر سب اپنے اپنے موقع و محل پر بیش قیمت نگینوں کی طرح جڑے ہوئے ہیں۔"

کامیاب مکالمہ نگاری کے لیے ایک چیز اور ضروری ہے اور وہ ہے زبان۔ سرشار نے بڑی محنت سے اردو زبان سیکھی تھی اور اس کے مستقل استعمال سے زبان پر پوری طرح قدرت حاصل ہو گئی تھی۔ مقفیٰ، مسجع زبان استعمال کرتے ہیں تو بھی روانی میں کمی نہیں آتی۔

ظرافت نے سرشار کے ناولوں کو مقبول بنانے میں سب سے اہم رول ادا کیا ہے۔ لکھتے وقت جو پہلا مقصد ان کے سامنے رہتا تھا وہ ہنسنا ہنسانا تھا۔ سنجیدہ موضوعات انھیں اپنی طرف متوجہ کرنے میں ناکام رہتے تھے۔ وہ ظرافت کے ذریعے زندگی کی سنجیدگی اور تلخی کو کم کر کے اسے خوشگوار بنانا چاہتے تھے۔ کردار

نگاری ہو یا کسی واقعے کی تصویر کشی ان کی پوری کوشش یہی رہتی ہے کہ قاری کو ہنسائیں، اسے خوش کریں۔ ایک جگہ چوروں کا منتر اس طرح سناتے ہیں "آج کل منہگی کا سمے ہے۔ کون جانتا ہے کیسا وقت آپڑے۔ دہی مچھلی کے ٹکے، کہیں اٹکے نہ کہیں بھٹکے، ہتھا مارا اور سٹکے۔ یا فیروز شاہ شکاری! چڑیا ہماری دم تمھاری۔"

عریانی جس نے سرشار کے ناولوں کو بعض جگہ ایسا بنادیا ہے کہ اکثر سنجیدہ مزاج لوگوں کے پیشانیوں پر شکنیں پڑجاتی ہیں، ان کی حد سے بڑھی ہوئی ظرافت کا ہی نتیجہ ہے۔ ظرافت سے آگے بڑھ کر وہ ہنسی ٹھٹھول اور پھکڑپن پر اُتر آتے ہیں۔ پنڈت بشن نرائن در کا ارشاد ہے کہ سرشار کی اکثر تصانیف اتنی عریاں ہیں کہ وہ لڑکیوں کو نہیں پڑھائی جاسکتیں۔ اکثر جگہ وہ فحش نگاری کی دلدل میں پھنس جاتے ہیں اور بدی کو سراہنا تو ان کے لیے عام بات ہے۔ اس اعتراض کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ زندگی کی حقیقتوں کی اصلی اور سچی تصویر کھینچتے ہیں جو اکثر ناقابل برداشت ہوجاتی ہے۔ اس میں فن کار کا کیا قصور ہے۔

تہذیب و معاشرت کی مرقع کشی سرشار کے ناولوں کا خاص وصف ہے۔ ان کے اجداد کا وطن تو کشمیر تھا لیکن ان کی ولادت لکھنؤ میں ہوئی۔ یہیں پلے بڑھے۔ یہاں کی تہذیب اور یہاں کے رہن سہن کو بچپن سے دیکھا۔ اس متاع عزیز کو وہ اپنے سینے سے جدا نہ کرسکے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں جابجا لکھنؤ کی زندگی کی اصلی اور سچی تصویریں پیش کردی ہیں۔

لکھنؤ اور اس کی تہذیب و معاشرت کی مرقع کشی سرشار کو اردو ناول نگاروں میں ممتاز کرتی ہے۔

☆☆☆☆☆

عبدالحلیم شرر

مولانا عبدالحلیم شرر کا نام ان کے تاریخی ناولوں کے لیے مشہور ہے۔ وہ عربی فارسی کے عالم تھے اور تاریخ اسلام سے خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ سیر و سیاحت کا شوق تھا۔ دنیا کے بہت سے اہم مقامات دیکھ چکے تھے۔ سفر کے دوران ان قدیم آثار کو بطور خاص دیکھا تھا اور احترام کی نظر سے دیکھا تھا جن سے اسلام کے عروج و زوال کی داستان وابستہ تھی۔ اس داستان کو رقم کرنے کا ارادہ کیا کیونکہ عالم بھی تھے اور صاحب قلم بھی۔ یہ ارادہ پختہ ہو گیا جب ان کی نظر سے سر والٹر اسکاٹ کے تاریخی ناول گزرے۔ ان ناولوں پر تاریخی ناول ہونے کی تو محض تہمت تھی دراصل ان کے پیچھے اسلام کو بدنام اور عیسائیت کو نیک نام کرنے کی سازش کام کر رہی تھی۔ شرر نے اس سازش کا منہ توڑ جواب دینے کا تہیہ کر لیا۔ آخر کار ان کا زرخیز قلم حرکت میں آگیا اور بہت سے تاریخی ناول وجود میں آگئے۔

شرر کے تاریخی ناول بہت سے ہیں۔ "ملک العزیز ورجنا" اور "شوقین ملکہ" لکھ کر انھوں نے صلیبی معرکوں کی یاد تازہ کی۔ "حسن انجلینا" میں ترکوں کی فتح اور روسیوں کی شکست کا قصہ دہرایا۔ "منصور موہنا" میں سندھ کے انصاری خاندان کے واقعات پیش کیے۔ "فردوس بریں" میں حَسن بِن صَباح کی ارضی جنت کی سیر کرائی۔ "فلورا فلورنڈا" میں ہسپانیہ کے عہد خلافت کے واقعات اور "فتح اندلس" میں اسپین پر مسلمانوں کی فتح کے حالات قلمبند کیے۔ "عزیز مصر" میں بنی طولون کے زمانے کے واقعات تحریر کیے۔ "زوال بغداد" میں مسلمانوں کی آپسی جنگ کے واقعات پیش کیے۔

یہ فہرست مکمل نہیں۔ انھوں نے اور بہت سے ناول لکھے جو اس زمانے میں بہت شوق سے پڑھے گئے۔ ان ناولوں کے لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو

ان کے اجداد کے کارنامے یاد دلا کر ان کے دلوں میں جوش پیدا کیا جائے۔ ممکن ہے وہ جاگ اٹھیں اور ان کا کارواں کسی منزل کی طرف جادہ پیما ہو جائے۔

تنقیدی جائزہ لیا جائے تو ان تاریخی ناولوں کی کمزوریاں بہ آسانی نمایاں ہو جاتی ہیں۔ شرر بسیار نویس بھی ہیں اور زود نویس بھی۔ مطلب یہ کہ انھوں نے بہت زیادہ لکھا اور قلم روکے بغیر لکھا۔ اعلا درجے کی تخلیق بڑی کاوش اور بہت غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہے۔ مولانا شرر کا یہ حال تھا کہ منصوبہ بنائے بغیر قلم اٹھا لیتے تھے، لکھتے چلے جاتے تھے اور نظر ثانی کی زحمت گوارا نہیں کرتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے لکھ لکھ کے انبار لگا دیا اور فراق گورکھپوری کے لفظوں میں ''مٹی کا پہاڑ'' کھڑا کر دیا۔

شرر کے ناولوں میں افراد کے نام تو تاریخی ہوتے ہیں مگر واقعات سب مصنّف کے من گھڑت اور وہ بھی ناقابل یقین۔ ''عزیز مصر'' میں احمد بن طولون والیِ مصر کے کردار کو ملاحظہ فرمائیے۔ یہ اپنے عہد کی بے مثال شخصیت تھی جس نے ایوان خلافت کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا تھا مگر مولانا نے اس شخصیت کو محض بونا بنا کے رکھ دیا ہے اور بازاری لوگ اسے قتل کرنے کے لیے برچھے لیے ہوئے امیر کے محل میں گھس آتے ہیں۔

ایک خامی یہ کہ شرر کا ہیرو بالکل داستانی ہیرو کی طرح ہوتا ہے جو اکیلا سیکڑوں ہزاروں پر بھاری ہوتا ہے۔ اس کی شجاعت و جواں مردی پر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ آخر کار احساس ہوتا ہے کہ اس میں کچھ اصلیت نہیں۔ ناول ''ماہ ملک'' میں دو نوجوان دشمن کے لشکر کو مار بھگاتے ہیں۔ بقول حسینی ایسے سورماؤں پر رستم و سہراب، لندھور بن سعدان، مالک بن اژدر، ایرج و تورج کا گمان گزرے تو کیا عجب ہے۔ یہاں جادو نہیں، طلسم نہیں، جنّات کی مدد نہیں مگر معرکے بالکل ویسے ہیں جو ''بوستان خیال'' اور ''داستان امیر حمزہ'' میں نظر آتے ہیں۔ پروفیسر ڈاؤڈن

نے سچ کہا تھا کہ تاریخی مضامین کے بیان میں ہر طرح کی خلاف واقعہ چیزوں سے احتراز کرنا چاہیے۔

شرر کے معاشرتی ناول بھی اسی طرح ناکام ہیں جس طرح ان کے تاریخی ناول۔ دونوں پر ایک ہی الزام عائد ہوتا ہے کہ خیالی ہیں۔ حقیقت سے ان کا کوئی واسطہ نہیں۔ اہل نظر کہتے ہیں کہ تاریخی ناول لکھنے والا ماضی میں اس طرح کھوجاتا ہے کہ حال کی مرقع کشی اس کے بس کی بات نہیں رہتی۔ سروالٹراسکاٹ انگریزی میں تاریخی ناول کے بانی ہیں لیکن جب انھوں نے معاشرتی ناول کی وادی میں قدم رکھا تو بُری طرح ناکام رہے۔ یہی حال مولانا شرر کا ہے۔ انھوں نے متعدد معاشرتی ناول لکھے۔ ان میں سے چند کے نام ہیں دلکش، دلچسپ، خوفناک محبت، دربار حرام پور، آغا صادق، بدرالنسا کی مصیبت۔ ان میں سے کوئی زندہ رہنے والا نہیں۔

شرر کے تمام تاریخی اور معاشرتی ناولوں میں صرف ایک تخلیق ایسی ہے جس کی دلکشی اتنے برس بعد آج بھی کم نہیں ہوئی۔ یہ ناول "فردوس بریں" ہے۔ یہ آج بھی شوق سے پڑھا جاتا ہے اور یقین ہے کہ آئندہ بھی پڑھا جاتا رہے گا۔

فردوس بریں

فراق گورکھپوری نے مولانا شرر کے ناولوں کو جو تعداد میں بہت زیادہ ہیں "مٹی کا پہاڑ" کہا ہے مگر اس کوہِ خاک میں ایک کوہ نور بھی ہے جو تاب دار ہیرے کی طرح دمک رہا ہے۔ یہ "فردوس بریں" ہے۔

پلاٹ، کردار نگاری، مرقع کشی، مکالمہ نویسی۔۔ ہر لحاظ سے "فردوس بریں" کو ایک کامیاب ناول کہا جاسکتا ہے۔ اس میں فرقہ باطنیہ کی سازشوں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس فرقے کے سرغنہ نے پہاڑوں کی اوٹ میں کسی پوشیدہ مقام پر

ایک جنّت ارضی یعنی دنیا میں جنت بنائی تھی۔ لوگوں کو بے ہوش کرکے اس مصنوعی جنت میں لے جایا جاتا تھا۔ وہاں یہ عیش و عشرت کی زندگی گزارتے تھے۔ اس کے بعد پھر انھیں حشیش پلاکر بے ہوش کردیا جاتا تھا۔ ہوش آنے پر معلوم ہوتا تھا کہ جس دنیا سے گئے تھے دوبارہ اسی میں لوٹ آئے۔ دوبارہ جنّت میں لے جانے کالالچ دے کر ان سے بڑے بڑے لوگوں کو قتل کرادیا جاتا تھا۔

اس ناول کے اہم کردار حسین، زمرد، شیخ وجودی اور بلغان خاتون ہیں۔ حسین زمرد کے عشق میں گرفتار ہے۔ اسے فریب دیا جاتا ہے کہ زمرد اب اس دنیا میں نہیں رہی۔ حشیش پلاکر اسے ارضی جنت میں لے جایا جاتا ہے۔ وہاں وہ زمرد کے وصل سے شاد کام ہوتا ہے۔ پھر بے ہوش کرکے اسے دنیا میں بھیج دیا جاتا ہے۔ دوبارہ جنت میں پہنچنے اور زمرد کو پانے کالالچ اسے شیخ وجودی کا حکم ماننے یعنی پہلی بار اپنے حقیقی چچا امام نجم الدین نیشاپوری اور دوسری بار امام نصربن احمد کو قتل کرنے پر آمادہ کردیتا ہے۔ آخر کار آنکھوں کی پٹی کھل جاتی ہے۔ وہ بلغان خاتون کی فوج کو ساتھ لے کر اس مصنوعی فردوس میں داخل ہوتا ہے۔ سخت خوں ریزی ہوتی ہے۔ آخرکار فرقہ باطنیہ کی یہ جھوٹی جنت بھی برباد کردی جاتی ہے اور قلعۂ التمونیہ بھی۔

حسین اس ناول کا سب سے اہم کردار ہے۔ مصنف نے اس کردار کی تعمیر کا حق ادا کردیا ہے۔ حالات کے مطابق یہ کردار ارتقا کے مختلف مرحلوں سے گزرتا ہے۔ عشق کے ہاتھوں مجبور ہوکر وہ اپنے عہد کی نامور ہستیوں کے قتل پر آمادہ ہوجاتا ہے۔ ان ہستیوں میں سے ایک اس کا حقیقی چچا ہے۔ فریب کا پردہ چاک ہوجاتا ہے اور حسین کی آنکھیں کھل جاتی ہیں تو وہ اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کرتا ہے اور اس فرقے کی بیخ کنی کا کارنامہ انجام دیتا ہے۔

زمرد حسین ہے، دھن کی پکی ہے اور عشق کے امتحان میں کھری اترتی ہے۔ اس میں عورت کی عام کمزوریاں بھی ہیں مثلاً نرم دل ہے لیکن وقت پڑنے پر دلیری

کا مظاہرہ بھی کرتی ہے۔ قزوین کا کوہستانی راستہ طے کرنے سے گھبراتی ہے۔ پریوں کے نمودار ہونے کا خیال اسے خوف زدہ کردیتا ہے لیکن دُھن کی پکّی ہے۔ ہر مصیبت کا سامنا کرکے بھائی کی قبر پر پہنچنا اور فاتحہ پڑھنا چاہتی ہے اور ایسا کرکے رہتی ہے۔ فردوس بریں پہنچنے پر اس کی آبرو خطرے میں ہے مگر وہ اپنی عصمت بہر حال بچالیتی ہے۔ وہی خط لکھ کر حسین کو بلغان خاتون کے پاس بھیجتی ہے اور فرقۂ باطنیہ کو مٹادینے کا باعث بنتی ہے۔

بلغان خاتون مردانہ صفات رکھتی ہے۔ نڈر بھی ہے اور سفاک بھی۔ غارت گری اور کشت و خون اس کی سرشت میں داخل ہے۔ اس کی دلیری کا یہ حال ہے کہ صرف پانچ سو سوار ساتھ لے کر قلعہ التمونیہ میں داخل ہوجاتی ہے اور ارضِ فردوس کو برباد کردیتی ہے۔ انتقام کا جذبہ اس پر اس قدر غالب ہے کہ باپ کا سوگ تک اسے یاد نہیں رہتا ہے۔ نسوانی خصائص سے وہ بالکل محروم ہے۔ شیخ شرف علی وجودی کا کردار سدا زندہ رہنے والا ہے۔ اس کی ذات بڑی پُراسرار ہے۔ عیاری، زور بیان، سخت گیری جو ایک سفّاک فرقے کی قیادت کے لیے ضروری ہیں وہ سب اس میں موجود ہیں۔

اس ناول میں سرشار کے دو ہنر پوری طرح نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک تو مرقع کشی کا ہنر کہ جس منظر کو پیش کیا ہے اس کی جیتی جاگتی تصویر کھینچ دی ہے۔ دوسرے مکالمہ نگاری کی صلاحیت کہ ہر کردار کا باطن اس کے مکالموں سے عیاں ہوجاتا ہے۔ حسین اور شیخ وجودی کے درمیان جو بات چیت ہوئی ہے وہاں تو سرشار کا یہ ہنر معراج پر نظر آتا ہے۔ سرشار نے اسلامیات کا بہت توجّہ سے مطالعہ کیا تھا اس لیے خوب جانتے تھے کہ علما کا طرزِ تکلّم اور اندازِ استدلال کیا ہوتا ہے۔ اس واقفیت سے انھوں نے پورا فائدہ اٹھایا۔

"فردوسِ بریں" کو شرر کا ایک کامیاب ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا

پریم چند سے پہلے اردو ناول کی تاریخ میں سب سے اہم نام مرزا محمد ہادی کا ہے جو امراؤ جان ادا کی اشاعت کے بعد رسوا تخلص سے مشہور ہوئے۔ بہت ذہین انسان تھے مگر مزاج لااُبالی پایا تھا، جم کر کوئی کام نہ کر سکے۔ طبیعت کا رجحان ریاضی اور نجوم کی طرف تھا۔ سب سے پہلے ریلوے میں اوور سیئر کی حیثیت سے ملازم ہوئے مگر اس کام میں جی نہ لگا۔ آخر کار سبکدوش ہوگئے پھر نخاس (لکھنؤ) کے ایک فارسی مدرسے میں بطور معلّم ملازم ہوگئے۔ تصنیف کا شوق تھا۔ اسی نے ان کا نام زندہ رکھا۔ مختلف موضوعات پر دو درجن سے زیادہ کتابیں لکھیں۔ ان میں زیادہ تر ناول ہیں۔ ان میں سے بیشتر لکھنؤ اور اس کے آس پاس کی زندگی کے گرد گردش کرتے ہیں۔ لکھنؤ اور لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت ان کے رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہیں ۱۸۵۸ء میں ان کی ولادت ہوئی اور یہیں زندگی گزری۔ لکھنؤ میں جو کچھ دیکھا اپنی تحریروں میں اس کی ہو بہو تصویر اتار دی۔ یہی ان کا اصل کمال ہے۔

امراو جان ادا کے علاوہ ان کی خاص تصانیف ہیں : ذات شریف، شریف زادہ، اختری بیگم، بہرام کی رہائی، طلسمات، خونی بھید، خونی عاشق اور افشائے راز۔ لیکن مرزا محمد ہادی رُسوا کا نام زندہ ہے تو اس لیے کہ وہ امراو جان ادا کے مصنف ہیں اور باقی کتابوں کے نام صرف اس لیے زندہ ہیں کہ وہ بھی امراؤ جان ادا کے مصنف کی تخلیق ہیں۔ آیئے اب امراو جان ادا کی بقائے دوام کا راز تلاش کریں۔

امراو جان ادا

کوئی کتاب اگر اپنے وجود میں آنے کے پچاس سال بعد بھی دلچسپی سے پڑھی جائے تو اسے ادبِ عالیہ میں شمار کیا جانا چاہیے۔ امراو جان ادا تقریباً ایک صدی

پہلے لکھی گئی تھی۔ اس کی سو سالہ زندگی میں کوئی زمانہ ایسا نہیں آیا جب اس کی مقبولیت کو گھن لگا ہو۔ فن کے پارکھوں نے ہر دور میں اسے خراج تحسین پیش کیا اور اعتراف کیا کہ یہ اردو کا پہلا ناول ہے جو فن کی کڑی سے کڑی کسوٹی پر پورا اُترتا ہے۔ یہی اس کے بقائے دوام کا راز ہے۔

ناول کا موضوع کیا ہے اور ناول نگار نے کس مقصد کے پیش نظر اسے تصنیف کیا ہے اس پر ایک زمانے سے بحث ہوتی آئی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مصنف ایک طوائف کے چہرے سے نقاب ہٹانا چاہتا ہے۔ اگر ناول نگار کا مدّعا یہ ہوتا تو وہ طوائفوں کی زندگی کے گھناؤنے پن پر زور دیتا اور ان کی زندگی کے وہ پہلو اُجاگر کرتا کہ پڑھنے والا ان سے نفرت کرنے لگتا۔ مگر ایسا نہیں ہے۔ ناول نگار نے اپنے زمانے یعنی انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں لکھنؤ اور اس کے آس پاس کی زندگی میں جو کچھ دیکھا اسے من و عن امراؤ جان ادا میں پیش کردیا۔ وہاں کی تہذیب و معاشرت کی تصویر کشی ہی ناول نگار کا مقصود ہے۔

مرزا محمد ہادی زیادہ غور و فکر کے عادی نہیں تھے مگر انھوں نے اس نکتے کو پالیا کہ طوائف کا کوٹھا ہی ایک ایسا اسٹیج ہو سکتا ہے کہ لکھنؤ کا ہر کردار کبھی نہ کبھی اس تک پہنچتا ہے اور اپنا پارٹ ادا کرکے رخصت ہوجاتا ہے۔ یہ تو ہم نے سُن ہی رکھا ہے کہ کسی زمانے میں بڑے بڑے امیروں، جاگیرداروں اور نوابوں کے بیٹوں کو مجلسی آداب اور گفتگو کا ہنر سیکھنے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر بھیجا جاتا تھا۔ امراؤ جان ادا ناول کی سیر کیجیے تو ایسے بوڑھے بھی یہاں بیٹھے اور دل بہلاتے نظر آتے ہیں جن کے منہ میں دانت نہ پیٹ میں آنت۔ شرمیلے نواب سلطان سے بھی یہیں ملاقات ہوتی ہے۔ حد یہ ہے کہ ڈاکو فیض علی بھی رات کی تاریکی گہری ہونے پر یہاں آپہنچتے ہیں۔ جن کا کوٹھے پر آنا ممکن نہیں یہ پورا کوٹھا ان تک جا پہنچتا ہے۔

میلوں، تماشوں اور عرسوں کا ذکر کیے بغیر لکھنؤ کی معاشرت کا نقشا کیسے مکمل ہو سکتا تھا۔ اس کا حل مصنف نے اس طرح نکالا کہ طوائفوں کو سیر کے بہانے وہاں لے گیا۔ بیگمات کی زندگی اور محلات کے اندرونی منظر دکھانے مقصود ہیں تو مجرے کے لیے امراؤ جان کا وہاں لے جانا کیا دشوار ہے۔ لکھنؤ کی بربادی کے دوران پناہ لینے کے لیے طوائف مسجد میں جا پہنچے تو مولوی صاحب سے ملاقات کیسے نہ ہوگی۔ بے روزگار گنواروں اور لٹیروں کو پیش کرنے کی صورت یہ نکالی گئی کہ شہر کے باہر نواب سلطان کی کوٹھی میں امراؤ جان مقیم ہیں تو لٹیرے لوٹ مار کے لیے وہاں آ پہنچتے ہیں۔ غرض خانم کے کوٹھے کو مرکز بنا کر ناول نگار ہمیں سارے لکھنؤ کی سیر کرا دیتا ہے اور اپنا مقصد حاصل کر لیتا ہے۔

پلاٹ دو طرح کا ہوتا ہے۔ اکہرا پلاٹ اور دوہرا پلاٹ۔ اکہرے پلاٹ میں شروع سے آخر تک ایک قصہ ہوتا ہے۔ اس لیے مصنف اور قاری دونوں کے لیے اسے گرفت میں لیے رہنا آسان ہوتا ہے۔ قصے دو یا دو سے زیادہ ہوں تو مصنف کے لیے اس کا نباہنا دشوار ہوتا ہے۔ قاری کی توجہ برقرار نہ رہے تو دوہرے پلاٹ کے ناول کو سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا مشکل ہو جاتا ہے۔

امراؤ جان ادا کا پلاٹ دوہرا ہے۔ امیرن ایک کمسن لڑکی ہے۔ بنگلہ (فیض آباد) اس کا آبائی وطن ہے۔ دلاور نام کا ایک بدمعاش امیرن کے باپ سے عداوت رکھتا ہے۔ وہ امیرن کو اغوا کر کے لکھنؤ لے جاتا ہے۔ دوران سفر جس کوٹھری میں امیرن ٹھہرائی جاتی ہے اسی میں ایک اور لڑکی رام دئی بھی لائی جاتی ہے۔ لکھنؤ میں امیرن کو ایک طوائف خانم خرید لیتی ہے اور اسے امیرن سے امراؤ جان بنا دیتی ہے۔ رام دئی کو ایک نواب زادے سلطان کی ماں اپنے بیمار بیٹے کے لیے مول لے لیتی ہے۔ بقول امراؤ جان ایک کو کوٹھی میسر آتی ہے دوسری کو کوٹھا۔ دونوں کی زندگیاں ایک دوسرے سے مختلف ماحول میں گزرتی ہیں اور اس طرح دو قصے الگ

الگ چلتے ہیں۔ ایک دن امراؤ جان مجرے کے لیے نواب سلطان کی کوٹھی میں جاتی ہے۔ یہاں اس کی ملاقات رام دئی سے ہو جاتی ہے۔ اس طرح دونوں قصے مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور قصہ انجام کی طرف بڑھتا ہے۔

دوہرے پلاٹ کے باوجود قصہ پوری طرح گٹھا ہوا ہے اور کہیں جھول نظر نہیں آتا۔ واقعات ایسی فطری ترتیب سے پیش آتے ہیں کہ کہیں الجھاو پیدا نہیں ہوتا اور پورا ناول قاری کی گرفت میں رہتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پلاٹ کی تیاری میں ناول نگار نے بڑی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے بھی امراؤ جان ادا اردو کا پہلا کامیاب ناول ہے۔ ناول کی تکنیک میں کردار نگاری کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ناول نگار کا کمال اس میں ہے کہ ایسے کردار تخلیق کرے جو حقیقی اور اصلی دنیا سے لیے گئے ہوں۔ ان پر اصلیت کا دھوکا ہو۔ ناول ایک بار پڑھ لینے کے بعد وہ ہمارے دل و دماغ میں اس طرح بس جائیں کہ جب بھی ان کا خیال آئے یہ محسوس ہو کہ ہم برسوں ان کے ساتھ رہے ہیں۔ امراؤ جان ادا کے کردار اسی طرح کے ہیں۔ کبھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ کردار فرضی ہیں اور محض مصنف کی جنبشِ قلم سے وجود میں آئے ہیں۔

ناول کے کردار دو طرح کے ہیں۔ ایک وہ جو ناول کے بیشتر حصے پر چھائے ہوئے ہیں۔ مصنف نے بڑی محنت سے ان میں اصلیت کا رنگ بھرا ہے اور مختلف زاویوں سے ان پر روشنی ڈالی ہے۔ دوسرے وہ جو ذرا دیر کو نظر آتے ہیں اور نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ یہ بھی ہمارے دل و دماغ پر دائمی نقش چھوڑے بغیر نہیں رہتے۔

ناول کے مرکزی کردار ہیں : خانم، حسینی بوا، بسم اللہ جان، خورشید جان، گوہر مرزا، نواب سلطان، رام دئی اور سب سے بڑھ کر خود امراؤ جان۔ ان میں سے

خانم کو لیجیے۔ خانم سے ہماری پہلی ہی ملاقات اس قدر بھرپور ہے کہ اس کے خدوخال پوری طرح نمایاں ہوجاتے ہیں۔ مصنف اس کا تعارف ان الفاظ میں کراتا ہے۔ "اس زمانے میں ان کا سن قریب پچاس برس تھا۔ کیا شاندار بڑھیا تھی۔ رنگ تو سانولا تھا مگر ایسی بھاری بھرکم جامہ زیب عورت دیکھی نہ سنی۔ بالوں کے آگے کی لٹیں بالکل سفید تھیں۔ ان کے چہرے پر بھلی معلوم ہوتی تھیں۔ ململ کا دوپٹہ سفید' کیسا باریک چُنا ہوا کہ شاید و باید' اودے مشروع کا پائجامہ' بڑے بڑے پائنچے' ہاتھوں میں موٹے موٹے سونے کے کڑے کلائیوں میں پھنسے ہوئے' کانوں میں سادی دو انتیاں لاکھ لاکھ بناؤ دیتی تھیں۔۔ پلنگڑی سے لگی ہوئی قالین پر بیٹھی ہیں۔ کنول روشن ہے۔ بڑا سا نقشی پاندان آگے کھلا رکھا ہے۔ سامنے ایک سانولی سی لڑکی ناچ رہی ہے۔"

ناول آگے بڑھتا ہے تو قدم قدم پر اس شاندار بڑھیا کا رعب داب نظر آتا ہے اور اس کی معاملہ فہمی کا قایل ہونا پڑتا ہے۔ مول تول کرکے امیرن کو تو وہ خرید لیتی ہے اور جب پتا چلتا ہے کہ رام دئی کن داموں بکی تو کہتی ہے "اتنے تو ہم بھی دے دیتے۔" لڑکیوں کے اغوا کرکے بیچ ڈالنے پر اس کا یہ جملہ کہ موے خدا جانے کہاں کہاں سے معصوم بچیوں کو اٹھالاتے ہیں۔ اس کے بعد یہ رائے کہ عذاب ثواب تو انھی کم بختوں کو ہوگا۔ یہاں نہ بکتی تو کہیں اور بکتی' اس زمانے کی ریاکاری پر روشنی ڈالتا ہے۔ نواب سلطان کے ہاتھوں خاں صاحب کا قتل ہوجانے پر وہ ذرا نہیں گھبراتی۔ ان کی لاش کو اُٹھا کر پھنکوا دیتی ہے۔

گوہر مرزا کا کردار بھی غضب کا جیتا جاگتا اور دلچسپ کردار ہے۔ امراو جان رسوا سے اس کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہیں "ڈومنی کا بیٹا تھا۔ قدرتی لے دار آواز' بتانے میں مشّاق' بوٹی بوٹی پھڑکتی تھی۔ اِدھر میں لَے سُر سے آگاہ۔ جب مولوی صاحب مکتب میں نہ ہوتے تھے تو خوب جلسے ہوتے تھے۔ کبھی میں گانے لگی وہ بتانے لگا۔ کبھی وہ گارہا ہے' میں تال دے رہی ہوں۔ بغیر میری اس کی سنگت کے

لطف نہ آتا تھا۔"

یہ گوہر مرزا بھی عجب ذات شریف ہیں۔۔ مطلبی، مکّار، کام چور! نواب سلطان نے امراؤ جان کو نذرانے میں اشرفیاں بھیجی ہیں۔ آدھی یہ بطور انعام ہڑپ لیتے ہیں۔ بے شرم ایسے کہ چھپاتے بھی نہیں۔ امراؤ کو مفت مشورہ دیتے ہیں خانم سے یہ اشرفیاں چھپا جاؤ۔ بُرے وقت میں کام آئیں گی۔ یہ امراؤ جان کے باغ جوانی کے پہلے خوشہ چیں ہیں۔ امراؤ کے دل میں بھی ان کے لیے نرم گوشہ ہے۔ آخر تک انھیں بھرے جاتی ہیں اور یہ بے حیا مفت کی روٹیاں توڑے جاتے ہیں۔ خیر کچھ بھی سہی، ہیں بہت دلچسپ۔

نواب سلطان شرمیلے، کم سخن انسان ہیں۔ بیگم جو کبھی رام دئی تھیں ان کی قدردانی اور وفاداری کا کلمہ پڑھتی ہیں گو ساتھ میں یہ بھی کہتی ہیں کہ باہر کچھ کرتے ہوں تو اس کی خبر نہیں۔ اور اصلیت بھی یہی ہے کہ کوٹھی کے اندر وہ بیوی کے فرمانبردار شوہر مگر باہر امراؤ جان کے جاں نثار عاشق ہیں۔

تمام اہم کرداروں کا ذکر تو اس مختصر مضمون میں ممکن نہیں مگر اتنا عرض کرنا ضروری ہے کہ سب سے جاندار، سب سے دلکش اور دل کو چھو لینے والا کردار امراؤ جان کا ہے۔ یہ ناول انھی کے نام پر ہے اور شروع سے آخر تک وہی اس پر چھائی ہوئی ہیں۔ ناول نگار نے سب سے زیادہ محنت سے اسی کردار کو تراشا ہے اور خوب تراشا ہے۔

نیم پر چڑھ جانے والے مولوی صاحب اور مسجد میں امراؤ جان کو دیکھ کر اس خیال سے خوش ہونے والے مولوی صاحب کہ یہ عورت ضرور طاق بھرنے آئی ہے، امراؤ جان کو لے اڑنے والے فیض علی، نواب سلطان کے ہاتھوں مارے جانے والے خاں صاحب۔ بہت ذرا سی دیر کو ہمارے سامنے رہتے ہیں مگر ایسے جاندار ہیں کہ ہمارے ذہن سے کبھی محو نہیں ہو سکتے۔

ان کرداروں کے خالق نے جزئیات نگاری سے کام لیتے ہوئے ان کے

بارے میں معمولی سے معمولی بات بھی تفصیل سے بیان کردی ہے اور درجن بھر سے زیادہ زندۂ جاوید کردار پیش کرکے اردو ناول کے سرمایے میں بیش قیمت اضافہ کردیا ہے۔

ناول کی تکنیک پر اظہار خیال بھی یہاں بہت ضروری ہے۔ ناول ہو یا افسانہ عام طور پر یہ طریقہ اختیار کیا جاتا ہے کہ پورا قصہ واحد غائب کی ضمیر میں بیان کردیا جاتا ہے۔ مثلاً مصنف بتاتا ہے کہ ایک لڑکی تھی اس کا نام کبریٰ تھا۔ ایک اور لڑکی تھی اس کا نام صغریٰ تھا۔ ان میں ایک سلیقہ شعار تھی دوسری پھوہڑ..... وغیرہ وغیرہ (مراۃالعروس از مولوی نذیراحمد) دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ مصنف واحد متکلم میں پورا قصّہ سنائے۔ مثلاً میں نے یہ دیکھا، یہ کیا۔ یا پھر کوئی کردار وضع کرے اور وہ سارا قصّہ سنائے۔ یہ تکنیک ذرا مشکل ہے لیکن ہے زیادہ پُراثر۔ کیونکہ ہم ایک ایسے شخص کی زبان سے قصہ سنتے ہیں جو خود افرادِ قصّہ میں شامل ہے۔ اس سے قصے پر ہمارا اعتبار بڑھ جاتا ہے۔

امراجان ادا میں یہی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ رسوا سے امراوجان کی ملاقات ہوجاتی ہے۔ وہ کُرید کُرید کران سے بیتے دنوں کی باتیں پوچھتے ہیں اور ضبط تحریر میں لاکرایک مکمل ناول تیار کردیتے ہیں جسے امراوجان کی سوانح عمری بھی کہا جاسکتا ہے۔

اس تکنیک سے مصنف نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ رُسوا خود مرزا محمد ہادی تو نہیں لیکن ان کے نمائندے ضرور ہیں۔ وہ قصّے کو قابو میں رکھتے ہیں۔ بعض مقامات ایسے آتے ہیں کہ امراوجان اگر اپنے ماضی کے قصّے بے کم و کاست کہہ دیں تو بے حیا کہلائیں۔ ایسے موقعوں پر رُسوا کُرید کُرید کراور اصرار کرکے ان سے بہت کچھ معلوم کرلیتے ہیں۔ بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں امراوجان کو فطری طور پر بہت کچھ کہنا چاہیے لیکن اس سے ناول کو آگے بڑھانے میں مدد نہیں مل

سکتی- ایسے موقعوں پر رُسوا کہہ اٹھتے ہیں کہ جانے بھی دیجیے- اس غیر ضروری تفصیل سے کیا فائدہ- اس طرح ناول کے واقعات قابو میں رہتے ہیں- مصنّف نے یہ تکنیک بہت سوچ سمجھ کر اختیار کی ہے-

اصلیت و واقعیت سے ادب میں یہ مراد نہیں کہ وہی پیش کیا جائے' جو سچ مچ پیش آچکا ہے بلکہ یہ مطلب ہے کہ ایسا ہونا قرین قیاس ہے' ایسا واقعہ پیش آنا بالکل ممکن ہے- مثلاً یہ ضروری نہیں کہ مولوی نذیر احمد کے ناول مراۃالعروس کی اکبری اور اصغری کبھی نہ کبھی اور کہیں نہ کہیں ضرور ہو گزری ہوں- دیکھنا صرف یہ ہے کہ اس طرح کی لڑکیوں کا وجود ممکن ہے یا ناممکن- اگر ممکن ہے تو اسی کا نام اصلیت و واقعیت ہے-

یہ بحث اکثر اٹھتی رہی ہے کہ امراؤ جان نام کی کوئی طوائف اصلیت میں ہو گزری ہے یا یہ مصنّف کے ذہن کی پیداوار ہے- اگر ہو گزری ہے اور اس نے جو واقعات خود بیان کیے' مصنّف نے ان کو قلمبند کردیا تو بھی کوئی مضایقہ نہیں- البتہ اس سے مصنف کا رُتبہ گھٹ جاتا ہے اور کہا جاسکتا ہے کہ قصّہ تو انھیں بنا بنایا مل گیا- انھوں نے صِرف اسے لکھنے کی زحمت کی اور ناول نگار بن گئے- اگر امراؤ جان اصلیت میں تھی ہی نہیں- یہ کردار مصنف نے خود وضع کرلیا تو ان کا مرتبہ دوگنا ہو جاتا ہے- مطلب یہ کہ ایک تو انھوں نے قصّہ گڑھا' واقعات کی ترتیب قائم کی اور اسے لفظوں میں ڈھالا-

تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے غدر کے ارد گرد اس نام کی کوئی طوائف لکھنؤ میں نہیں ہوئی البتہ اس سے پہلے ہو گزری ہے- رُسوا بھی خود مرزا محمد ہادی نہیں- ان کا تخلص ہادی تھا رسوا نہیں- رُسوا مرزا محمد ہادی کا وضع کیا ہوا ایک کردار ہے- ثبوت یہ کہ محمد ہادی ۱۸۵۸ء میں پیدا ہوئے- جو واقعات امراؤ جان سناتی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ غدر کے زمانے تک زندگی کی بہت

سی برساتیں ان پر گزر چکی تھیں۔ مرزا کی ولادت کے وقت امراؤ جان کی عمر تیں پینتیس سے کم تو کسی طرح نہیں رہی ہوگی۔ جن کی عمروں میں اتنا فرق ہو ان کے درمیان ایسی بے تکلفی نہیں ہو سکتی جیسی مرزا اور امراؤ جان کے درمیان ہے۔

اصلیت یہ ہے کہ مرزا نے رُسوا نام کا ایک کردار گڑھ لیا تھا اور اسی کے ذریعے قصّہ سنوایا تھا۔ جب ناول شایع ہوا تو اس کے واقعات لوگوں کو بالکل اصلی لگے اور لوگ مرزا سے پوچھنے لگے کہ رُسوا کیا آپ ہی ہیں؟ آخر کار انھوں نے بھی تسلیم کر لیا کہ جی ہاں میں ہی رُسوا ہوں۔ امراؤ جان نے اپنی آپ بیتی مجھی کو سنائی تھی۔ (چنانچہ ہمیں بھی یہ تسلیم کرنے میں کیا عذر ہو سکتا ہے کہ مرزا محمد ہادی ہی رُسوا تھے) یہی نہیں امراؤ جان میں اور اصلیت پیدا کرنے کے لیے انھوں نے ایک قدم اور بڑھایا۔ انھوں نے کہا کہ ناول کو پڑھ کر امراؤ جان بہت برافروختہ ہوئیں اور کہا کہ جو کچھ میں نے تم پر اعتماد کر کے تمہیں بتادیا تم نے اسے طشت از بام کر کے مجھ کو بدنام کر دیا۔ خیر میں بھی اس کا بدلہ لوں گی۔ انھیں معلوم تھا کہ کسی زمانے میں مرزا ایک یورپین خاتون پر مرتے تھے۔ اس کی جدائی میں مرزا پر جو کچھ گزری اسے انھوں نے "نالۂ رُسوا" مثنوی میں رقم کر دیا تھا۔ امراؤ جان مرزا کی عدم موجودگی میں ایک بار ان کے گھر آئیں اور نالۂ رُسوا کا مسودہ لے اُڑیں۔ بدلہ لینے کے لیے امراؤ جان نے اسے شایع کر دیا۔ یہ سارا قصّہ من گھڑت ہے۔ یہ سب مرزا کی کارستانی ہے۔ یہ مثنوی مرزا نے خود شایع کی اور یہ واقعہ محض ناول میں اصلیت کا رنگ اور گہرا کرنے کے لیے وضع کر لیا۔

اصل بات یہ ہے کہ ناول کا ایک ایک کردار اصلی لگتا ہے۔ کسی واقعے پر فرضی ہونے کا گمان نہیں ہوتا۔ کہا جاتا ہے کہ ناول شایع ہوا تو اکثر لوگ امراؤ جان کی ایک جھلک دیکھنے کی خواہش دل میں لیے لکھنؤ آتے تھے اور ان کا پتا پوچھتے پھرتے تھے۔

ناول کی فضا بالکل ویسی ہی ہے جیسی اس زمانے کے لکھنؤ کی تھی۔ ہر طرف عیش و عشرت کا بازار گرم تھا' فارغ البالی کا دور دورہ تھا۔ طوائفوں کے کوٹھے بے فکرے رئیسوں اور نوابوں کی آماج گاہ بنے ہوئے تھے۔ جابجا راگ رنگ کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ شعروشاعری کی فضا غالب تھی اور مشاعروں کا عام رواج تھا۔ میلوں اور عُرسوں میں خوب رونق ہوتی تھی۔ تہوار بڑی شان سے منائے جاتے تھے۔ غرض اس ناول میں لکھنؤ پوری طرح جی اُٹھا ہے۔

ناول کی زبان اس عہد کے تقاضے کے مطابق ادبی بلکہ شاعرانہ ہے۔ امراؤ جان خود شاعرہ ہیں اور ادا تخلص کرتی ہیں۔ شعروشاعری کی محفل ہی رُسوا سے ان کی ملاقات کا ذریعہ بنتی ہے۔ ناول کا آغاز ہی اس شعر سے ہوتا ہے :

ہم کو بھی کیا کیا مزے کی داستانیں یاد تھیں
لیکن اب تمہیدِ ذکرِ دَردِ ماتم ہوگئیں

اس کے بعد بھی جابجا حسب حال اشعار سے کام لیا گیا ہے۔ زیادہ تر ابواب کسی نہ کسی شعر سے ہی شروع ہوتے ہیں۔

مکالمہ نگاری میں بھی امراؤ جان ادا کے مصنّف نے حد درجہ مہارت اور سلیقہ مندی کا ثبوت دیا ہے۔ لکھنؤ کے مختلف طبقوں کی بول چال سے وہ بخوبی واقف تھے۔ انھوں نے ہر کردار کے منہ سے وہی مکالمے ادا کرائے ہیں جو اس سے کامل مطابقت رکھتے ہیں۔ مثلاً خانم کی گفتگو سُنیے تو احساس ہوتا ہے کہ ایک زمانہ شناس' معمّر' دنیا کے نشیب و فراز سے آگاہ طوائف محو کلام ہے۔ بوا حسینی' خورشید جان' بسم اللہ جان کے ڈائلاگ ان کے الگ الگ مزاجوں کے آئینہ دار ہیں۔ گوہر مرزا' نواب سلطان اور مولوی صاحب کے منہ سے نکلا ہوا ایک ایک لفظ صاحبِ کلام کے کردار کی نقاب کشائی کرتا ہے اور ان کی نفسیات سے قاری کو آگاہ کرتا ہے۔

امراؤ جان جب اپنے پیشے سے توبہ کر چکیں اور صرف ناچ مجرے پر
بسر اوقات رہ گئی اس زمانے کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہیں :

"اکثر میرے جی میں آیا کہ کسی مرد آدمی کے گھر پڑ جاؤں لیکن پھر خیال آیا
لوگ کہیں گے آخر رنڈی تھی نا۔ کفن کا چونگا کیا۔"

حاصل کلام یہ کہ امراؤ جان اردو کا پہلا ناول ہے جو فن کی کسوٹی پر پورا اترتا ہے۔ اسے مرزا محمد ہادی رُسوا کا بے مثال کارنامہ اور اردو کا شہکار ناول کہنا بجا ہے۔

☆☆☆☆☆

پریم چند

اردو ناول کا سنگ بنیاد تو مولوی نذیر احمد کے مبارک ہاتھوں سے اسی دن رکھ دیا گیا تھا جب انھوں نے ۱۸۶۹ء میں اپنی یادگار تصنیف مراۃالعروس مکمل کی تھی لیکن اس عمارت کو اُٹھنے اور قابل رشک بلندیوں کو چھو لینے کے لیے انتظار تھا ایک عظیم فن کار کا جس کے ہاتھوں کا لمس اس صنف میں جان ڈال دے اور جو اردو ناولوں کو عالمی ادب کے شہ پاروں کے ہم پلّہ بنادے۔ آخر کار پریم چند نے یہ کارنامہ انجام دیا۔ ۱۹۰۷ء میں جب انھوں نے قلم اٹھایا تو ہمارے افسانوی ادب کی حالت کچھ خاص قابل ذکر نہ تھی مگر جب ۱۹۳۶ء میں موت نے ان کے ہاتھ سے قلم چھینا تو اردو ناول و افسانہ کی شان ہی کچھ اور تھی۔

پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عام انسان بلکہ خاص طور پر کسان کو اپنا ہیرو بنایا۔ ان سے پہلے ہمارے افسانوی ادب میں طلسم ہوش ربا کے عُمرو عیار، باغ و بہار کے چار درویش، سرور کا جان عالم، سرشار کے آزاد اور خوجی وہ کردار ہیں جو ہماری اس حقیقی دنیا سے بہت دور کے لوگ نظر آتے ہیں۔ مرزا ہادی رُسوا اور مولوی نذیر احمد کے کردار بے شک عام زندگی سے قریب ہیں مگر ان میں سے زیادہ تر کا تعلق اونچے یا متوسط طبقے سے ہے۔ پریم چند نے پہلی بار عام آدمی یعنی غریب طبقے کے لوگوں اور کسانوں کو اپنے ناولوں اور افسانوں میں مرکزی جگہ دی۔ ایک نقّاد کے الفاظ میں "پریم چند نے اس عام انسان کو شہزادوں سے بڑھ کر حسن اور پرستان کی پریوں سے زیادہ دلنوازی بخشی ہے۔"

پریم چند سے پہلے شہری زندگی ہی ہمارے فن کار کی توجّہ کا مرکز تھی۔ پریم چند نے دیہات اور دیہات کے مسائل پر قلم اُٹھایا۔ ان سے پہلے کہیں ہندوستانی گاؤں کا ذکر ہوتا تھا تو اس طرح جیسے شاعری کی جارہی ہو۔ مطلب یہ کہ گاؤں کے سلسلے میں یہ خیال عام تھا کہ وہاں لہلہاتے ہوئے سرسبز و شاداب کھیت ہیں۔ وہاں

فضا ہمیشہ خوشگوار اور موسم سدا سہانا رہتا ہے۔ زندگی پُرسکون ہے۔ گاؤں کی یہ فرضی تصویر کھینچنے والے وہ اہل قلم تھے جنھوں نے گاؤں کو دور سے دیکھا تھا۔

دیہاتی زندگی سے پریم چند گہری واقفیت رکھتے تھے۔ دیہات کے ایک زراعت پیشہ خاندان سے ان کا تعلق تھا اور وہ خود غربت و تنگ دستی کی زندگی گزار چکے تھے۔ ان سے زیادہ کون صاحب قلم اس حقیقت سے واقف ہو سکتا تھا کہ ہندوستانی کسان بیک وقت تین ظالموں کے ظلم کا نشانہ ہے۔ یہ ظالم ہیں زمیندار، مہاجن اور پروہت۔ زمیندار ہر طرح کسان کا خون چوسنے کی کوشش کرتا ہے اور بہانے بہانے سے غریب کسان سے اس کے گاڑھے پسینے کی کمائی اینٹھنا چاہتا ہے۔ فصل میں تو بڑا حصہ اسی کا ہوتا ہے لیکن اس کے علاوہ بھی وہ کسی نہ کسی نام سے نذرانہ وصول کرتا رہتا ہے۔ غربت اور تنگ دستی اسے بار بار قرض لینے پر مجبور کرتی ہے اور قرض دینے کے لیے گاؤں میں مہاجن موجود ہے۔ وہ سود در سود کا ایسا چکّر چلاتا ہے جس سے کسان نجات نہ پاسکے۔ تیسری ذات شریف پروہت کی ہے جو مذہبی رسم و رواج کے بہانے اپنا اُلّو سیدھا کرتا ہے۔ اکثر یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی شخص میں یہ تینوں صفتیں جمع ہو جاتی ہیں۔

سماجی ناانصافی اور نابرابری دوسرا اہم مسئلہ ہے جو پریم چند کی توجہ کا مرکز بنا۔ اب کم سہی لیکن اس زمانے میں چھوت چھات کا مسئلہ بڑا دردناک تھا۔ ایک طبقے کو ایسا ناپاک خیال کیا جاتا تھا (اور افسوس کسی حد تک آج بھی کیا جاتا ہے) کہ اس طبقے کے کسی فرد سے چھو جانے والا خود کو بھی ناپاک سمجھتا تھا۔

آدرش واد کا سبق پریم چند نے مہاتما گاندھی اور ٹالسٹائی سے سیکھا۔ انھی دونوں بزرگوں کا فیضان ہے کہ اخلاقی قدروں پر پریم چند مکمل ایمان رکھتے ہیں۔ یہ

مہاتما گاندھی کی اہنسا کا ہی اثر ہے کہ وہ بُروں کے دِل بدل کر بدی کو مٹانا چاہتے ہیں۔ وہ اصلاح پسند ہیں۔ اصلاح کے ذریعے وہ ساری دنیا کو جنّت کا نمونہ بنا دینا چاہتے ہیں۔ یہ انسان دوستی پریم چند کی فکر کا بنیادی عنصر ہے اور یہی سبب ہے کہ حقیقت پسند (REALIST) ہونے کے باوجود وہ اکثر آدرش وادی (IDEALIST) ہو جاتے ہیں۔ پریم چند کے اکثر کردار اپنے ذاتی نفع نقصان کو بالائے طاق رکھ کر دوسروں کے دُکھ سے دُکھی اور دوسروں کے سُکھ سے سُکھی ہوتے ہیں۔ وہ انسان کے سارے دکھ مٹا کر اسے بلند قامت اور سربلند بنا دینا چاہتے ہیں۔ غربت سے نجات اور انسانی مساوات ان کا آدرش ہے۔ عورتوں اور بیواؤں کے ساتھ ناانصافی انھیں اذیّت پہنچاتی ہے۔ فرقہ وارانہ ذہنیت کو وہ ملک کے لیے مہلک خیال کرتے ہیں۔ سماج کے رگ و پے میں جو خرابیاں زہر کی طرح سرایت کیے ہوئے ہیں ان کے خلاف وہ برابر آواز اٹھاتے رہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ اس آواز کا تیکھاپن اور لہجے کی تلخی بڑھتی چلی گئی۔ آخری ایام کی تحریروں میں طنز کی شدّت بہت نمایاں ہے۔

حقیقت نگاری پریم چند کے ناول و افسانہ کی سب سے اہم خصوصیت ہے اور یہ اس حقیقت نگاری سے بالکل مختلف ہے جس نے مغرب کے اثر سے ہمارے فسانوی ادب میں رواج پایا۔ اس میں تاریکی اور اُداسی کا کچھ زیادہ ہی غلبہ تھا۔ پریم چند نے جس حقیقت کی تصویر کشی کی وہ کتابوں سے نہیں بلکہ اصل زندگی سے اخذ کی گئی تھی۔ انھوں نے ہندوستان کے غریبوں کا سُنا سُنایا حال نہیں لکھا بلکہ خود ان سے ناتا جوڑا، ان کے درمیان رہ کر ان کے مسائل و مصائب کو سمجھا۔ کسانوں اور مزدوروں کے پسینے کی بُو باس پریم چند کے ناولوں اور افسانوں میں بسی ہوئی ہے۔ اسی لیے انھوں نے کہا ہے کہ :

"اگر آپ دیہات کے کسی گھر کا نقشا کھینچ رہے ہیں تو جب تک آپ کے

افسانے میں گوبر کی بُو اور بھوسے کی خشکی پڑھنے والے کو محسوس نہ ہو اس وقت تک یہ منظر کشی کامیاب نہیں کہی جا سکتی۔"

۲

سادہ نگاری کو پریم چند نے حقیقت و اصلیت کی تصویر کشی کے لیے استعمال کیا مطلب یہ کہ انھوں نے حقیقی اور اصلی زندگی کی سیدھے سادے لفظوں میں جیتی جاگتی تصویر اُتار دی۔ یہی وہ صفت ہے جس نے ان کی تحریر میں جادو کا سا اثر پیدا کردیا۔ ان سے پہلے میرامّن اور غالب نے اپنی تحریروں سے یہ ثابت کردیا تھا کہ بیان کی سادگی عبارت میں عجب لطف پیدا کردیتی ہے۔ اس کے باوجود ہمارے ادیب لفاظی اور عبارت آرائی کے چکر سے پوری طرح چھٹکارا نہیں پا سکے تھے۔ استعارہ و تشبیہ کے استعمال اور شیریں بیانی کو وہ حد سے زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ اس لیے ان کی نثر میں تصنّع پیدا ہو جاتی تھی۔ اس کے برعکس پریم چند کی زبان سادہ، بے تکلف اور فطری ہے۔ البتہ ابتدائی زمانے کی نثر عیب سے پاک نہیں۔ اس وقت وہ عربی فارسی کے ثقیل اور نامانوس الفاظ زیادہ استعمال کرتے تھے اور یہ جتادینا چاہتے تھے کہ وہ کسی سے ہیٹے نہیں۔ رفتہ رفتہ یہ خامی دور ہوتی گئی۔ اپنی تصنیفی زندگی کے آخری دور میں وہ بے حد دلکش اور رواں زبان لکھنے لگے تھے۔ گئودان اس کی بہترین مثال ہے۔

پلاٹ کی تیاری پر پیرم چند بطور خاص توجہ کرتے تھے۔ وہ خوب جانتے تھے کہ فنِ ناول نگاری کے مطالبات کیا ہیں۔ انھیں پوری طرح احساس تھا کہ پلاٹ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ یہ نہ ہو تو ناول کی عمارت اُٹھ ہی نہیں سکتی۔ اس لیے انھوں نے اپنے ہر ناول کے پلاٹ کا منصوبہ پورے غور و فکر کے ساتھ تیار کیا۔ ان کے کمزور ناول بھی پلاٹ کے نقطۂ نظر سے پوری طرح کامیاب ہیں۔ "پردۂ مجاز" کا پلاٹ دوہرا ہے اس لیے کہانی میں تھوڑا الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے۔ گئودان، میدان عمل

اور چوگان ہستی کے پلاٹ نہایت چُست اور سڈول ہیں۔

کردار نگاری میں پریم چند نے بڑی فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ کردار نگاری فکشن کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ ناول و افسانہ انسان کی سرگزشت ہے اور اسی سرگزشت کو مرکز بنا کر فن کار ہمیں ساری کائنات کی سیر کرادیتا ہے۔ لیکن یہ سرگزشت اسی وقت پُر کشش و پُر تاثیر ہو سکتی ہے جب وہ حقیقی انسانوں سے تعلق رکھتی ہو۔ حقیقی انسان اپنی زندگی کا مالک آپ ہوتا ہے اور اپنی الگ ہستی رکھتا ہے۔ جو کردار فن کار کے ہاتھ میں کٹھ پتلیوں کی طرح حرکت کرتے ہیں ان میں جاذبیت نہیں ہوتی۔ سروالٹر اسکاٹ نے بڑے فخر کے ساتھ کہا تھا کہ ''میں کردار تخلیق ضرور کرتا ہوں مگر انھیں آزاد چھوڑ دیتا ہوں۔ وہ کردار جہاں چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں۔'' یہی حال پریم چند کا ہے۔ ان کے کردار مولوی نذیر احمد کے کرداروں کی طرح مٹی کے مادھو نہیں۔ حالات و واقعات کے مطابق ان میں تبدیلی ہوتی ہے۔ عام انسانوں کے مجمعے سے پریم چند نے ایسے جیتے جاگتے کردار وضع کیے ہیں کہ قاری ایک بار ان کے بارے میں پڑھ لے تو ساری زندگی انھیں بُھلا نہیں سکتا۔ ہوری، گوبر، جھنیا، سکینہ، امر کانت، نمک کا داروغہ، ٹھاکر سجن سنگھ اور بے شمار ایسے زندۂ جاوید کردار ہیں جو رہ رہ کر ہمیں یاد آتے ہیں اور محسوس ہوتا ہے کہ ہم نے ان کے بارے میں صرف پڑھا نہیں بلکہ ان سے ملے ہیں اور ان کے ساتھ رہے ہیں۔

پریم چند کے ناولوں میں سے کچھ یہ ہیں : جلوۂ ایثار، بیوہ، بازارِ حسن، گوشۂ عافیت، غبن، چوگانِ ہستی، پردۂ مجاز، میدانِ عمل اور گئو دان۔ جلوۂ ایثار اور بیوہ پہلے دور کے ناول ہیں اور اس وقت لکھے گئے جب ان کے فن میں پختگی نہیں آئی تھی۔ بازارِ حسن، گوشۂ عافیت اور غبن دوسرے دور کے ناول ہیں۔ ''بازارِ حسن'' شہر میں آباد متوسط طبقے کی زندگی سے سروکار رکھتا ہے۔ عصمت فروشی کو اس ناول

میں ملامت کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ آخر میں طوائفیں گناہ کی زندگی سے توبہ کر لیتی ہیں۔ دلوں کو تبدیل کر کے بدی کا خاتمہ کرا دینا پریم چند کا مخصوص انداز ہے۔ "گوشۂ عافیت" کا موضوع محنت کش طبقے کی زندگی اور اس کے بنیادی مسائل ہیں۔ اس میں ہندوستانی زندگی کی بھرپور مرقع کشی کی گئی ہے۔ فنّی اعتبار سے بھی یہ ناول بہت اہمیت رکھتا ہے۔ "غبن" ایک گھریلو اور معاشرتی ناول ہے۔ زیور اور آرائش کا شوق جو متوسط طبقے کی خاص شناخت ہے یہاں اسے طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

چوگانِ ہستی کو پریم چند نے اپنا بہترین ناول کہا ہے اور یہ حقیقت بھی ہے۔ گئودان کو چھوڑ کر ان کے باقی تمام ناولوں کی بہ نسبت یہ زیادہ فن کارانہ ہے اور اس عہد کے ملکی مسائل اس ناول میں بڑی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ "چوگانِ ہستی" ایک اندھے بھکاری سور داس کی کہانی ہے۔ یہ مہاتما گاندھی کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے والا انسان ہے اور بدی کی قوتوں کے خلاف ستیہ گرہ کرنے کا قائل ہے۔ وہ کسانوں کی بستی پانڈے پور میں رہتا ہے۔ اس کی زمین پر ایک چالاک آدمی جان سیوک سگریٹ کا کارخانہ بنانا چاہتا ہے۔ سور داس اس زیادتی کے خلاف ستیہ گرہ کرتا ہے لیکن جان سیوک چالاکی سے جیت جاتا ہے اور کسانوں کو بھی اپنا ہم خیال بنالیتا ہے۔ پھر کارخانے کے مزدوروں کے گھر بنانے کے لیے زمین کی ضرورت ہوتی ہے اور کسانوں کے گھر چھینے جاتے ہیں۔ سور داس پھر ستیہ گرہ کرتا ہے۔ گولی چلتی ہے۔ سور داس زخمی ہو جاتا ہے۔ مرنے سے پہلے وہ کہتا ہے "ہم ہارے تو کیا' میدان سے بھاگے تو نہیں۔ روئے تو نہیں۔ دھاندلی تو نہیں کی۔ پھر کھیلیں گے۔ جرا دم تو لینے دو۔ ایک نہ ایک دن ہماری جیت ہوگی۔ جَرور ہوگی۔"

پردۂ مجاز کسی حد تک کمزور ناول ہے۔ دوہرے پلاٹ نے کہانی کو اُلجھا دیا ہے۔

مرکزی کہانی منورما اور چکردھر کی کہانی ہے۔ ایم۔ اے۔ پاس ہونے کے باوجود چکردھر ملازمت نہیں کرنا چاہتا۔ قوم کی خدمت ہی اس کا سب سے بڑا خواب ہے۔ باپ کے بہت سمجھانے پر وہ ایک رئیس کی بیٹی کو پڑھانے لگتا ہے۔ وہ اس سے متاثر ہوجاتی ہے مگر شادی کہیں اور ہو جاتی ہے۔ دونوں کا مزاج الگ الگ ہے۔ آخر کار گھریلو زندگی سے مایوس ہوکر چکردھر قوم کی خدمت میں لگ جاتا ہے۔

میدانِ عمل پریم چند کے کامیاب ناولوں میں سے ایک ہے۔ اس ناول کی تصنیف کے وقت ان کے خیالات میں کافی تبدیلی آچکی تھی۔ گاندھی واد پر سے اب ان کا ایمان اُٹھ گیا تھا۔ بھگوان پر اب انھیں بھروسا نہیں رہا تھا۔ اب ان کا عقیدہ عمل اور صرف عمل پر تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ سکینہ جو ایک پردہ نشیں خاتون تھی، پردہ ترک کرکے مردانہ وار میدان عمل میں کود پڑتی ہے۔

اس ناول میں پریم چند نے کسانوں کے ساتھ مزدوروں کو بھی متحد کیا ہے اور سب کو کندھے سے کندھا ملاکر منزل کی طرف بڑھتے دکھایا ہے۔ امرکانت اس کا مرکزی کردار ہے۔ یہ قومی خدمت کا جذبہ رکھتا ہے۔ امرکانت ایک غریب مسلمان لڑکی سکینہ کی محبت میں مبتلا ہوتا ہے جو اس کے شانہ بشانہ اس بدنصیب اور پسماندہ طبقے کی بستی میں پہنچ کر جسے "اچھوت" کے نامناسب نام سے یاد کیا جاتا تھا، جہدو عمل کا آغاز کردیتی ہے اور دونوں اسی کو اپنا میدان عمل بنالیتے ہیں۔

گئودان پریم چند کا شاہکار ناول ہے اور اردو ناول کی تاریخ میں ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ پریم چند کا آخری ناول ہے اور ۱۹۳۰ء کے قریب اس وقت لکھا گیا جب ان کا فن انتہائی بلندی کو چھو رہا تھا۔ اس لیے گئودان فنّی تکمیل کا شاندار نمونہ ہے۔

"گئودان" میں شہر اور دیہات دونوں کی کامیاب مرقع کشی نظر آتی ہے۔ ایک غریب کسان ہوری اس کا مرکزی کردار ہے۔ ناول کی پوری کہانی اسی کے گرد گردش کرتی ہے۔ اسے ہندوستان کے مظلوم کسان کا نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ شرافت، دیانت اور ایثار کا پُتلا ہے۔ ناول کا مرکزی خیال ایک غریب کسان کی یہ خواہش ہے کہ اس کے دروازے پر گائے بندھی ہوئی ہو۔ یہ خواہش ذرا دیر کے لیے پوری ہوتی ہے اور پھر ساری زندگی اسے مصیبت اور مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ہیرا اس کی گائے کو زہر دے کر مار ڈالتا ہے اور اس کی ساری آرزوئیں خاک میں مل جاتی ہیں۔ اس کے باوجود وہ ہیرا سے انتقام لینے کے لیے آمادہ نہیں ہوتا بلکہ قرض لے کر اسے جیل سے بچانا چاہتا ہے۔ ہیرا بھاگ جاتا ہے تو وہ اس کے خاندان کی پرورش کا بوجھ بھی اپنے سر لے لیتا ہے۔ اس کا بیٹا گوبر نئے زمانے کا آدمی ہے۔ وہ اپنے باپ کو سمجھاتا ہے کہ "جسے دو وقت کی روٹی میسّر نہ ہو اس کے لیے آبرو اور مریادا سب ڈھونگ ہے۔ اوروں کی طرح تم نے بھی دوسروں کا گلا دبایا ہوتا، ان کا روپیہ مارا ہوتا تو تم بھی بھلے مانس ہوتے" مگر یہ باتیں ہوری کی سمجھ سے بالاتر ہیں۔ ہوری کی شکست میں پریم چند کو انسانیت اور شرافت کی جیت نظر آتی ہے۔ فرماتے ہیں :

> "کون کہتا ہے کہ وہ زندگی کی جدوجہد میں ہارا ہے۔ یہ خوشی، یہ حوصلہ، کیا یہ غرور کی علامت ہے۔ ایسی ہی شکستوں میں اس کی فتح ہے۔ اس کے ٹوٹے ہوئے ہتھیار اس کی فتح کے جھنڈے ہیں۔ چہرے پر چمک آگئی ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں اس کی زندگی کی ساری کامیابی مجسّم ہو گئی ہے۔"

یہ پریم چند نہیں بلکہ ان کے پس پردہ مہاتما گاندھی اور ٹالسٹائی بول رہے ہیں۔ پریم چند ان دونوں سے بہت متاثر تھے اور ادب کو اخلاقی قدروں کا پاسبان خیال کرتے تھے۔ سماجی بُرائیوں اور اخلاقی خرابیوں کو دور کرنے کا ان کے نزدیک سب سے کارگر نسخہ یہ ہے کہ لوگوں کے دلوں کو بدل دیا جائے۔ ان کے بیشتر کردار

تبدیلی کے اس عمل سے گزرتے ہیں۔ حقیقت نگاری پریم چند کا اصل کارنامہ ہے جو اس ناول میں بھی نمایاں ہے لیکن ان کا اخلاقی نقطۂ نظر گئودان کے بعض حصّوں کو کمزور کردیتا ہے۔

بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ پریم چند نے یکسوئی کے ساتھ ایک عرصے تک فکشن نگاری کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا اور صدیوں تک امر رہنے والے کئی ناولوں سے اردو ادب کا دامن وسیع کیا۔

☆☆☆☆☆

عصمت چغتائی

عصمت ہمارے عہد کی بہت مقبول ناول نگار ہیں- ان کی ساری زندگی افسانوی ادب کی خدمت میں بسر ہوئی- انھوں نے کئی کامیاب ناول اور متعدد یادگار افسانے لکھ کر ہمارے ادب کے سرمایے میں بیش قیمت اضافہ کیا- یہ البتہ ایک واضح حقیقت ہے کہ موضوعات کے اعتبار سے عصمت کا دائرۂ کار بہت وسیع نہیں-

محدود کینوس کے باوجود عصمت نے اپنے ناولوں میں کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے- پوری کائنات تو اتنی وسیع اور ایسی عظیم الشان ہے کہ کوئی فن کار اس کی مکمل پیش کش کا دعوا کرے تو اس عظیم الشان کائنات کی گستاخی کا مرتکب ٹھہرے اور دیوانہ الگ کہلائے- وہ اس کے ایک ننھے سے حصے کا انتخاب کرکے اپنے محدّب شیشے (Magnifying Glass) کے نیچے رکھ دیتا ہے جس سے چھوٹی سے چھوٹی چیز بھی پوری طرح نمایاں ہو جاتی ہے-

پروفیسر نورالحسن نقوی کا درست ارشاد ہے کہ عصمت کے افسانوی ادب کا کینوس محدود ہے- ان کی ایک جانی پہچانی دنیا ہے-- متوسط مسلمان گھرانوں کے نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی دنیا- وہ اس چھوٹی سی دنیا کی سیر کرتی اور اپنے قارئین کو کراتی ہیں مگر ان کا فن اتنا پختہ ہے کہ پڑھنے والے کو فن کار کی تنگ دامانی کا احساس تک نہیں ہوتا- وہ اس دنیا کے ایک ایک گوشے کو بے نقاب کرتی ہیں- اس کے ہر نشیب و فراز سے آگاہ کرتی ہیں اور اپنی تخلیق کے فنّی حسن سے قاری کو موہ لیتی ہیں-

نفسیات کا مطالعہ شروع سے عصمت کا پسندیدہ موضوع رہا- اس موضوع پر

انھوں نے بہت سی کتابیں پڑھیں اور عملی زندگی میں انسانوں کی نفسیات پر غور کیا۔ خود ایک جگہ فرماتی ہیں کہ "لکھنے کے لیے میں نے دنیا کی عظیم ترین کتاب یعنی زندگی کو پڑھا ہے اور اسے بے حد دلچسپ و موثر پایا ہے۔"

نفسیات کے علم سے عصمت نے کتنا فائدہ اُٹھایا اور اپنے ناولوں میں کتنے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا' یہ دیکھنا ہو تو عصمت کے ناول "ٹیڑھی لکیر" کا بغور مطالعہ کرنا چاہیے۔ اس میں کئی کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ نظر آتا ہے۔ ان میں سب سے اہم کردار شمن ہے۔ یہ ناول شمن کی ذہنی الجھنوں اور ان الجھنوں سے پیدا ہونے والے نتائج کی داستان ہے۔

جنسی حقیقت نگاری عصمت کے ناولوں اور افسانوں کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ انھوں نے جنسی مسائل کو عام طور پر موضوع بنایا اور بے باکی سے ان پر لکھا۔ ان پر بار بار فحاشی اور عریانی کے الزام میں مقدمے چلے۔ جنسی مسائل سے آگہی تو انھیں کم عمری میں ہی حاصل ہو گئی تھی۔ ان کے بچپن میں محلے کی عورتیں دوپہر کو جمع ہو کر راز کی باتیں کیا کرتی تھیں۔ اس زمانے کے گھٹے ہوئے ماحول کی عورتیں جنس کے علاوہ اور کس موضوع پر گفتگو کر سکتی تھیں۔ لڑکیوں کو پاس پھٹکنے کی اجازت نہیں تھی مگر نو عمر عصمت کو ان باتوں میں بہت دلچسپی تھی۔ پلنگ کے نیچے چھپ کر' کواڑ کی اوٹ میں کھڑے ہو کر وہ یہ سب سُن ہی لیتی تھیں۔

بچپن کے اس دور میں دوسری تربیت جو عصمت نے حاصل کی وہ بے باکی اور صاف گوئی کی تھی۔ عصمت کے گھر کا ماحول دوسرے گھرانوں سے مختلف تھا۔ اس میں آزاد خیالی رچی بسی ہوئی تھی۔ خود فرماتی ہیں "میری تربیت زیادہ تر بھائیوں کے ساتھ ہوئی۔ پھر میری اماں کچھ زیادہ دخل نہیں دیتی تھیں۔ اس لیے مجھے آزادی سے سوچنے کی عادت پڑ گئی۔ میرے خاندان میں ہر بات چھوٹے بڑے

سب پھٹ سے کہہ دیتے ہیں۔"

جب ہمارے ملک میں جدید تعلیم اور مغربی تہذیب کے اثر سے اور مارکسی تحریک کے جڑ پکڑ لینے سے جھوٹی مذہبیت اور مصنوعی اخلاق کی گرفت ڈھیلی پڑی تو جنسی معاملات پر اظہار خیال کا رجحان عام ہوا۔ یہ بھی احساس ہوا کہ جنسی جذبات پر توجہ کیے بغیر انسانی ذہن کی گرہیں نہیں کھولی جاسکتیں۔ گویا نفسیات اور جنسیات کا آپس میں گہرا رشتہ ہے۔ اس طرح اردو میں جنسی حقیقت نگاری کا آغاز ہوا۔ انگارے کے افسانہ نگاروں کے بعد اس وادیِ پُر خار میں قدم رکھنے والے ہمارے پہلے بڑے فن کار منٹو اور عصمت تھے۔ دونوں پر فحاشی کے الزام میں مقدمے چلائے گئے لیکن آخر کار اہل نظر کو اعتراف کرنا پڑا کہ دونوں حق بجانب تھے۔

عصمت کی زبان ان کے افسانہ و ناول کی دلکشی کا سب سے بڑا سبب ہے۔ جس طبقے کو انھوں نے اپنی تخلیقات کا خاص طور پر موضوع بنایا اس طبقے کی زبان پر بھی انھیں پوری دسترس حاصل ہے۔ عورتوں کی زبان پر ان کی قدرت اردو ادب میں بے مثال ہے۔ یہ زبان کچھ تو انھوں نے اپنے خاندان سے سیکھی اور کچھ علیگڑھ میں تعلیم کے دوران کالج کی لڑکیوں سے۔ آخر صاف ستھری زبان، ایسی اُجلی جیسے ابھی شبنم میں نہا کر نکلی ہو، خاص طور پر عورتوں کی زبان اس طرح ان کے دائرہ اختیار میں آگئی کہ جس طرح چاہیں استعمال کریں اور اپنے فن کو چار چاند لگادیں۔ عصمت کے وہ ناول جنھیں ہر لحاظ سے کمزور کہا جاسکتا ہے 'لطفِ زبان سے وہ بھی محروم نہیں۔ عصمت کی زبان ان کی سب سے بڑی توانائی ہے۔ جب وہ طنز سے بھری زبان استعمال کرتی ہیں تو ان کے فن پر اور بھی نکھار آجاتا ہے اور ایک ایک جملے میں سو سو آبدار نشتروں کی کاٹ سمٹ آتی ہے۔ ظ۔ انصاری، عصمت کی اس خصوصیت کے بارے میں لکھتے ہیں :

"انھیں لکھنا آتا ہے۔ افسانہ سنانا آتا ہے۔ چمکیلی دھار دار زبان آتی ہے۔

نشتر چبھوتا آتا ہے اور یہ سارے ہنر وہ اپنے مشاہدے اور مطالعے کی محدود دنیا میں خوب دکھا چکی ہیں۔ ان کا ادبی کیریر یہیں سے شروع ہوا اور یہیں اسے انجام کو پہنچنا ہے۔"

ضدّی، ٹیڑھی لکیر، معصومہ، سودائی، عجیب آدمی، دل کی دنیا، اور ایک قطرۂ خوں عصمت کے مشہور ناول ہیں۔ یہاں ان ناولوں کا مختصر سا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

ضدّی عصمت کا پہلا ناول ہے۔ اسی سے ۱۹۴۱ء میں انھوں نے ناول نگاری کا سفر شروع کیا۔ یہ ایک رومانی کہانی ہے جس میں ہیرو پورن جو ایک امیر گھرانے کا نوجوان ہے، ایک غریب لڑکی آشا سے محبت کرتا ہے۔ آشا ایک خادمہ کی نواسی ہے۔ پورن کے گھر میں ہی اس کی پرورش ہوتی ہے۔ پورن آشا سے شادی کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو آشا کو غائب کر کے اس کی موت کی خبر اڑا دی جاتی ہے۔ ایک عرصہ گزر جانے کے بعد پورن کی شادی کر دی جاتی ہے لیکن عین شادی کے دن پھیروں کے بعد وہ آشا کو دیکھ لیتا ہے اور اسے لے کر بھاگ جانا چاہتا ہے مگر آشا کو پھر غائب کر دیا جاتا ہے۔ پورن اپنی بیوی سے بے تعلق رہ کر آشا کے غم میں گھلنے لگتا ہے۔ موت سے ذرا پہلے آشا بلائی جاتی ہے کہ شاید اسے دیکھ کر پورن جی اُٹھے مگر وہ موت سے جنگ ہار جاتا ہے اور آشا اس کے ساتھ جل مرتی ہے۔

عصمت بتاتی ہیں کہ انھوں نے چار لڑکیوں کے ساتھ مل کر یہ کہانی بنائی تھی۔ عصمت نے اسے لفظوں کا خوبصورت لباس پہنایا اور ایک ناول تیار ہو گیا جو سو روپے میں فروخت ہوا۔ پانچوں نے بیس بیس روپے بانٹ لیے اور خوش ہو گئیں۔

یہ ایک ہلکا پھلکا رومانی ناول ہے جس کے کردار بھی سپاٹ اور بے جان سے ہیں۔ اس میں "دیوداس" کا رنگ جھلکتا ہے اور عصمت کو اعتراف ہے کہ پانچوں

سہیلیوں نے اسے پڑھا تھا اور "ضدی" کی کہانی میں اس سے فائدہ اٹھایا تھا۔

ٹیڑھی لکیر کو عصمت کے فن کی معراج کہا جاسکتا ہے۔ یہ ایک کامیاب نفسیاتی ناول ہے جو "ضدی" کے تین سال بعد ۱۹۴۴ء میں لکھا گیا۔ شمن اس کا مرکزی کردار ہے۔ حالات نے پے در پے اس لڑکی کو ایسے چرکے لگائے کہ اس کے مزاج میں ٹیڑھ پیدا ہو گئی اور اس کی فطرت مسخ ہو کر رہ گئی۔

شمن اپنے ماں باپ کی دسویں بیٹی ہے۔ اس کی پیدائش پر سب کو غم ہوتا ہے کہ بدبخت لڑکیوں نے بس یہی ایک گھر دیکھ لیا ہے۔ بے توجہی سے اس کی پرورش ہوتی ہے جس سے وہ محرومی اور تنہائی کے کرب میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ تخریبی عناصر اس کے ذہن میں سر اُٹھانے لگتے ہیں۔ اس کا جی چاہتا ہے کہ وہ چیزوں کو توڑے پھوڑے اور جو سامنے آئے اُسے پیٹ ڈالے۔ شمن کی بڑی بہن بیوہ ہو کر اپنی بیٹی نوری کے ساتھ باپ کے گھر آجاتی ہے۔ اس بچی کو شمن سے دور رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے جس سے شمن کے دل میں نفرت کے شدید جذبات پیدا ہو جاتے ہیں۔

اسکول میں شمن کو ایک استانی مس چرن سے واسطہ پڑتا ہے۔ وہ ہم جنسی کے مرض میں مبتلا ہے۔ اس کے بعد رسول فاطمہ اور نجمہ سے اس کی دوستی ہوتی ہے۔ یہ دونوں بھی اسی لعنت میں گرفتار ہیں۔ چھوت کا یہ مرض آخر شمن کو بھی لگ ہی جاتا ہے۔ آخر بلقیس اسے بتاتی ہے کہ لڑکیوں کو لڑکوں پر مرنا چاہیے تو وہ بلقیس کے بھائی رشید پر مرنے لگتی ہے مگر وہ ایک امیرزادی پر مرمٹتا ہے۔ ایک بار پھر شدید تنہائی کا احساس پیدا ہوتا ہے اور شمن پھر نفرت کی آگ میں دہکنے لگتی ہے۔

کالج میں تعلیم کے دوران اس کی ملاقات پکی عمر کے راے صاحب سے ہوتی ہے اور وہ ان سے اظہار محبت کر بیٹھتی ہے۔ اس قدم سے اس میں شرم کا احساس

پیدا ہوتا ہے اور اس کا جی چاہتا ہے وہ زمین میں سما جائے۔ اس کے بعد اس کی زندگی میں اعجاز آتا ہے پھر افتخار آتا ہے جو ایک دن اپنے بیوی بچوں کے ساتھ آکر اسے پھر محرومی کے غار میں دھکیل دیتا ہے۔ آخر وہ گمراہ ہو کر بہت سے لوگوں سے رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ آخر وہ ایک آئرش نوجوان روفی ٹیلر سے شادی کر لیتی ہے۔ نباہ اس سے بھی نہیں ہوتی اور تعلق منقطع ہو جاتا ہے مگر اب اس کی کوکھ آباد ہے۔ یہ احساس اس کی زندگی کو بدل ڈالتا ہے۔

زندگی کے یہ نشیب و فراز ثمن کو توڑ ڈالتے ہیں۔ اس کی نفسیات میں ایک ایسی کجی پیدا ہو جاتی ہے جو صرف آخر میں جا کر ہی دور ہوتی ہے۔

معصومہ بمبئی کے فلمی ماحول پر لکھا گیا ایک ناول ہے۔ تقسیم ملک کے بعد معصومہ کے والد اپنے تینوں بیٹوں کے ساتھ روزگار کی فکر میں پاکستان چلے جاتے ہیں۔ وہاں پہنچ کر وہ بھول جاتے ہیں کہ حالات ساز گار ہونے پر وہ بیوی اور بیٹیوں کو حیدر آباد سے پاکستان بلانے کا ارادہ رکھتے تھے۔ تنگ دستی کا شکار ہو کے معصومہ کی ماں اپنے بچوں کو لے کر بمبئی آجاتی ہے جہاں حالات معصومہ کو نیلوفر بنا دیتے ہیں۔ وہ لوگوں کی ہوس پرستی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اور اس کی ماں کی حیثیت ایک نائکہ کی ہو کے رہ جاتی ہے۔ عریانی جا بجا نظر آتی ہے۔ اس ناول میں لطف زبان کے سوا کوئی اور قابلِ ذکر چیز نہیں۔

سودائی ایک ابنارمل انسان سورج کی کہانی ہے جو پہلے "بزدل" کے نام سے فلمائی گئی۔ اس کی منہ بولی موسی اسے داماد بنانا چاہتی ہے اس لیے بچپن سے اسے دیوتا کا رتبہ دیتی ہے۔ یہ برتاؤ اس کی فطرت کو مسخ کر دیتا ہے۔ اس دیوتا کے اندر ہی اندر ایک شیطان پلنے لگتا ہے۔ حد سے زیادہ گمراہی کی زندگی گزارنے کے بعد وہ خودکشی کر لیتا ہے۔ یہ کمرشیل انداز کا ایک معمولی ناول ہے۔

عجیب آدمی بھی فلمی دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار دھرم دیو فلمی اداکار ہے۔ یہ ایک شریف انسان ہے مگر فلم انڈسٹری کا گندہ ماحول پہلے اس کی گھریلو زندگی کو برباد کرتا ہے پھر ایسے حالات پیدا کردیتا ہے کہ وہ خود کو مار مرتا ہے۔ یہ بھی ایک معمولی ناول ہے۔

دل کی دنیا میں ایک ایسی لڑکی کی داستان پیش کی گئی ہے جسے شوہر کی بے التفاتی نے برباد کردیا۔ اس لڑکی کا نام قدسیہ بیگم ہے۔ وہ حالات کے سامنے سپرانداز نہیں ہوتی بلکہ سوسائٹی کے رسم و رواج سے بغاوت کردیتی ہے۔ وہ اپنے رشتے کے دیور شبیر حسن سے دل کی دنیا آباد کرلیتی ہے۔

شمن کے بعد قدسیہ، عصمت کا دوسرا زندہ رہنے والا کردار ہے۔ یہ علامت ہے ہمارے اس معاشرے کی جس میں عورت کو پیر کی جوتی سمجھا جاتا ہے۔ وہ ہار جائے تو معصومہ یا آشا بن جاتی ہے اور ہار ماننے سے انکار کردے تو شمن یا قدسیہ بن کر اُبھرتی اور مٹنے سے انکار کردیتی ہے۔

ایک قطرۂ خوں میں کربلا کے خونیں سانحے کو ناول کی شکل دی گئی ہے۔ یہ ناول مراثی انیس کے غائر مطالعے کا نتیجہ ہے۔ عصمت لکھتی ہیں کہ واقعۂ کربلا کا خیال کرکے میں نے طاقت کا مقابلہ کیا، گردن کٹادی لیکن سَر نہیں جھکایا۔ اس بات کا اتنا اثر ہوا کہ میں نے یہ ناول لکھ ڈالا۔

یہاں عصمت کا کارنامہ صرف ایک ہے۔۔ زبان کی دلکشی۔ واقعات میں عصمت اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کرسکیں کیونکہ ہمارے مرثیہ نگاروں نے اس کی گنجائش ہی نہ چھوڑی تھی۔ اس مختصر سے تاریخی واقعے پر تخیل کے زور سے جتنے اضافے ممکن تھے وہ سب انھوں نے پہلے ہی کردیے تھے۔

عصمت کے ناولوں کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی اور اس کا خاص سبب ہے
ان کی زبان کا جادو۔ فن کی کسوٹی پر پرکھا جائے تو "ٹیڑھی لکیر" ان کا سب سے
کامیاب ناول قرار پاتا ہے۔

☆☆☆☆☆

قرۃ العین حیدر

مولوی نذیر احمد سے پریم چند تک اور پریم چند سے کرشن چندر تک پہنچتے پہنچتے اردو ناول نے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں اور اس صنف کی ایک مستحکم روایت قائم ہو گئی تھی۔ ایسے میں قرۃ العین حیدر نے اس وادی میں قدم رکھا۔ حیرت نہ ہوتی اگر وہ اپنے کسی پیش رو کے نقش قدم پر چل پڑتیں۔ مگر قرۃ العین میں ایک بلند پایہ فن کار خوابیدہ تھا جس نے اپنا راستہ آپ نکالا اور پچھلوں سے ہٹ کر نکالا۔ ناول کا موضوع، اندازِ پیشکش، اسلوبِ نگارش۔ ہر معاملے میں ان کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے۔ ان کے فن میں بہت کچھ ایسا ہے جو دوسروں میں ناپید ہے۔ اس کی تفصیل ملاحظہ ہو۔

مغربی ادب کا مطالعہ قرۃ العین نے براہ راست کیا ہے۔ دورِ حاضر کا انگریزی فکشن اس لحاظ سے عالمی ادب میں ممتاز ہے کہ اس میں ہیئت کے متعدد کامیاب تجربے کیے گئے۔ قرۃ العین نے نہایت توجہ سے ان کا مطالعہ کیا، ان پر غور کیا اور ان سے فیض اٹھایا۔ انھوں نے محض تقلید نہیں کی بلکہ حسب ضرورت اس میں کمی بیشی کی۔ جو کچھ اپنایا اس طرح اپنایا کہ اصل سے بہتر ہو گیا۔ اسی لیے جن اہل نظر نے انگریزی فکشن نگاروں سے قرۃ العین کا موازنہ کیا ہے ان میں سے بعض کی رائے ہے کہ یہ خاتون ان سے آگے نکل گئی ہے۔

قرۃ العین کا مقابلہ جیمس جوائس اور ورجینا وولف سے کیا جاتا رہا ہے جب کہ ان دونوں فن کاروں کی دنیائیں ایک دوسرے سے بہت دور واقع ہوئی ہیں۔ جوائس لاشعور کی بھول بھلیوں میں بھٹکتے ہیں۔ ورجینا وولف شعور کی گہرائیوں میں اترتی ہیں، لاشعور کی وادی میں قدم نہیں رکھتیں۔ قرۃ العین ورجینا وولف کے زیادہ نزدیک ہیں۔ ان کے بعض افسانوں اور ناولوں میں جو شعور کی رَو

(STREAM OF CONSCIOUSNESS) نظر آتی ہے اس کا سرچشمہ جیمس جوائس کے نہیں ورجینا وولف کے ناول ہیں۔ ایک اور چیز قرۃ العین کو جیمس جوائس سے بہت دور کردیتی ہے۔ قرۃ العین کی زبان کہیں سراپا شعر ہے تو کہیں ایسی سادہ و رواں جو فکشن میں جان ڈال دیتی ہے۔ ناقابل فہم وہ کہیں نہیں ہوتیں۔ ادھر جوائس کا یہ حال ہے کہ نئی زبان ایجاد کرنے کی دُھن میں اپنے لفظوں کو "گونگے اشارے" اور "ناقابل فہم گورکھ دھندے" بنادیتے ہیں۔

وسیع کینوس قرۃ العین کو اردو کے باقی تمام فن کاروں سے ممتاز کرتا ہے بلکہ اس معاملے میں وہ جیمس جوائس اور ورجینا وولف کو بھی پیچھے چھوڑ جاتی ہیں کیونکہ یہ دونوں یورپ کی حدوں سے آگے بڑھنے کی سکت نہیں رکھتے۔ ان کے برعکس قرۃ العین برصغیر یعنی ہندوستان' پاکستان' بنگلہ دیش کے علاوہ یورپ کو بھی اپنے دائرہ کار میں شامل کرلیتی ہیں۔ ان کی نظر بہت وسیع ہے۔ بنی نوع انسان کو جو مسائل درپیش ہیں اور عالمی سطح پر جو حالات رونما ہورہے ہیں وہ سب ان کے پیش نظر رہتے ہیں۔ اسی کا نام آفاقیت ہے۔

وسعت و آفاقیت میں ہمارا کوئی ناول نگار ان کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ مولوی نذیر احمد اصلاح اور پند و نصائح کے دائرے سے باہر قدم نہیں رکھتے۔ سرشار لکھنؤ کی معاشرت کو ہی سب کچھ سمجھتے ہیں۔ شرر نے خود کو تاریخ اسلام تک محدود کرلیا۔ رُسوا نے ایک خاص ماحول کی تصویر کشی کو اپنا مقصد بنایا۔ راشد الخیری نے اپنی کوششوں کو طبقۂ نسواں تک محدود کردیا۔ پریم چند نے دیہات کی زندگی کو موضوع بنایا۔ بیدی اور کرشن چندر کی کائنات اور بھی محدود ہے۔ افسانے میں منٹو اور بیدی کا رتبہ قرۃ العین حیدر سے بلند ہے مگر ناول میں اردو کا کوئی فن کار ان کا مدِمقابل نہیں۔ حیات اللہ انصاری اور عبداللہ حسین بھی ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔

قرۃالعین حیدر کا زمانہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ اگر وہ اس تحریک سے وابستہ ہو جاتیں تو ان کا دائرہ کار محدود ہو جاتا۔ ان کا قلم تحریک کے اثر سے آزاد رہا۔ اور کسی بھی طرح کی پابندی ان کے فن کو زنجیر نہیں پہنا سکی۔

ماضی کی بازیافت قرۃالعین کے فن ناول نگاری کا ایک اہم جزو ہے۔ لیکن وہ ماضی میں اسیر ہو کر نہیں رہ جاتیں اور کسی بھی حال میں مستقبل کو نظرانداز نہیں کرتیں۔ یونانی دیوتا جانس کی طرح ان کے دو چہرے ہیں۔ ایک کا رخ ماضی کی طرف ہے' دوسرے کا مستقبل کی طرف اور زمانۂ گزراں یعنی حال میں ان دونوں کا عکس نظر آتا ہے۔ قرۃالعین اقبال سے متاثر ہیں۔ اقبال کی طرح وہ زمانِ مسلسل میں یقین رکھتی ہیں جو ایک ڈور کے مانند ہے اور ماضی' حال و استقبال کو باندھے رکھتا ہے۔ ماضی ان کے نزدیک ایک زندہ وجود ہے جو حال میں داخل اور مستقبل میں شامل رہتا ہے۔ "آگ کا دریا" ڈھائی ہزار برسوں پر پھیلا ہوا ہے۔ گوتم اور چمپا ہر عہد میں جنم لیتے ہیں۔ "آخر شب کے ہم سفر" اس جملے پر ختم ہوتا ہے :

> ......لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع......

اسی تسلسل کا نام زندگی ہے اور اس حقیقت کا عرفان جتنا قرۃالعین حیدر کو ہے ہمارے کسی اور فن کار کو نہیں۔

اعلا طبقے کی نمائندگی قرۃالعین کے ناولوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔ وہ خود اسی طبقے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ہندوستان' پاکستان اور یورپ مین بھی ان کا تعلق امیر طبقے سے ہی رہا۔ اس طبقے کی زندگی کو اسی لیے وہ زیادہ کامیابی کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔ ان کے پہلے ناول "میرے بھی صنم خانے" جاگیردار طبقے کے زوال کی داستان پیش کرتا ہے۔

قرۃ العین کا اسلوب نگارش تمام ناولوں میں یکساں نہیں۔ کہیں شاعرانہ زبان استعمال کرتی ہیں اور زیادہ سے زیادہ شعری وسائل کا استعمال کرتی ہیں۔ بعض جگہ تو مصرعوں، خاص طور پر اقبال کے مصرعوں کی بھرمار نظر آتی ہے اور کہیں سادہ، سہل اور سلیس زبان دکھائی دیتی ہے۔ عام فہم الفاظ، چھوٹے چھوٹے فقرے، سادہ اور رواں دواں جملے۔ اس لیے مختلف ناقدوں نے قرۃ العین کے اسلوبِ نگارش کے بارے میں مختلف رایوں کا اظہار کیا ہے۔

وارث علوی نے شاعرانہ زبان کے استعمال کو افسانہ نگاروں کے لیے تباہ کن بتایا ہے اور قرۃ العین کے طرز نگارش کو پُر فریب بتاتے ہوئے اسے ان کے آرٹ کا سب سے کمزور پہلو ٹھہرایا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے ہے کہ "قرۃ العین حیدر کا اسلوب اپنی رومان زدگی کے باعث نثر کا اچھا اسلوب نہیں بلکہ اس میں بہت زیادہ سطحیت ہے۔" ان کے برعکس وحید اختر کا خیال ہے کہ "اردو فکشن میں اتنی جاندار اور معنی خیز نثر شاید ہی کسی اور نے لکھی ہو۔"

اس اختلاف رائے کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے شاعرانہ، سادہ، راست اور اشاراتی سبھی طرح کی زبان استعمال کی ہے۔ "آخر شب کے ہم سفر" میں سادہ اور بیانیہ نثر بڑی کامیابی کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" میں شاعرانہ زبان، جس میں استعارہ و تشبیہ کی کثرت ہے پیکر تراشی کی بہتات ہے، نظر آتی ہے۔ "آگ کا دریا" میں علامتی اور اشاراتی زبان استعمال ہوئی ہے۔

وہ جس طرح سادہ و بیانیہ اسلوب پر قدرت رکھتی ہیں اسی طرح تخلیقی زبان کے استعمال پر بھی قادر ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا مطالعہ کرنے سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ مخصوص انداز پیشکش کے سبب ان کے یہاں پلاٹ کا روایتی تصوّر مفقود ہے۔ وقت کا دھارا زمانی ترتیب کو بار بار توڑ دیتا ہے۔ اسی طرح کرداروں کی

پیشکش کا انداز بھی جُداگانہ ہے۔ فن کار کی توجہّ بالعموم ان کے ذہنی عمل پر رہتی ہے۔ ایک آخری بات اور۔ فضاسازی اور منظر نگاری سے وہ بہت کام لیتی ہیں۔

....

قرۃالعین حیدر کے ناولوں کے نام ہیں میرے بھی صنم خانے' سفینۂ غم دل' آگ کا دریا' آخر شب کے ہم سفر' کار جہاں دراز ہے' گردش رنگ چمن' چاندنی بیگم۔ ان ناولوں کے علاوہ انھوں نے چند ناولٹ بھی لکھے ہیں۔ یہ ہیں سیتا ہرن' چاے کے باغ' دل ربا' اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو اور ہاؤسنگ سوسائٹی۔ اب اختصار کے ساتھ ان کا تعارف کرایا جاتا ہے۔

میرے بھی صنم خانے قرۃالعین حیدر کا پہلا ناول ہے جو انھوں نے انیس سال کی عمر میں لکھا۔ دوسری عالمی جنگ اور تقسیم ملک نے جاگیردار طبقے کو جس طرح متاثر کیا اور جس طرح ان کے خوابوں کو چکنا چور کر دیا وہ اس ناول کا موضوع ہے۔ ناول کے کردار اپنی سوچوں میں گھرے رہتے ہیں اور اصلیت بھی یہی ہے کہ اس اعلا طبقے کو جہد و عمل کی زندگی سے سروکار بھی کیا۔ چنانچہ اس ناول میں جابجا کرداروں کے ذہنی انتشار کی کیفیت نظر آتی ہے۔

سفینۂ غم دل کا موضوع بھی ملک کی تقسیم اور اس کے اثرات ہیں۔ اس میں بھی جاگیردار طبقے کے زوال کی داستان بیان ہوئی ہے۔ اتنا فرق بہرحال نمایاں ہے کہ پچھلے ناول کے کردار خیالی تھے۔ اس ناول کے بعض کردار حقیقی محسوس ہوتے ہیں۔ وہ جاگیرداری عہد کے کرداروں کی طرح خوابوں اور خیالوں میں نہیں جیتے بلکہ اس زندگی سے تنگ آ کر ملک کے دہشت پسندوں سے اپنا رشتہ جوڑ لیتے ہیں۔

آگ کا دریا ایک ضخیم ناول ہے جس نے قرۃالعین حیدر کے ناولوں میں سب

سے زیادہ شہرت حاصل کی۔ اس ناول کا کینوس اتنا وسیع ہے کہ ہندوستان کی تاریخ و تہذیب کے ڈھائی ہزار سال کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ یہ طویل داستان ہندوستان کی قدیم تاریخ سے شروع ہو کر تقسیم کے بعد کے کئی سالوں کو اپنے احاطے میں لے لیتی ہے۔ وقت اس کا سب سے توانا کردار ہے اور مرکزی خیال یہ کہ وقت آگ کے دریا کے مانند ہے جس میں انسانی وجود بار بار ڈوبتا اور زندگی کا کرب جھیل جھیل کر اُبھرتا ہے۔ چنانچہ گوتم اور چمپا سے ہر دور میں قاری کی ملاقات ہوتی ہے۔

ناول کی زبان موضوع کی ضرورت کے مطابق علامتی اور انداز شاعرانہ ہے۔ شعور کی رَو اس لمبی داستان کی تہ میں جاری و ساری ہے۔

آخر شب کے ہم سفر میں بھی وقت کی بالادستی اور انسان کے خوابوں کی شکست کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بائیں بازو کے دہشت پسندوں کی تحریک تقسیم ملک کے زمانے تک سرگرم عمل رہی۔ اس ناول میں اس کا المناک انجام دکھایا گیا ہے۔ نوجوان نسل کے نمائندے ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار بزور شمشیر اپنے خوابوں کو حقیقت میں بدلنا چاہتے ہیں لیکن تھک ہار کر ان خوابوں سے دست بردار ہو جاتے ہیں۔ استعاراتی زبان نے اس ناول کو بہت دلکش بنادیا ہے۔

کارِ جہاں دراز ہے دو جلدوں پر مشتمل سوانحی ناول ہے۔ سوانحی مواد کو فکشن کی تکنیک میں پیش کیا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ واقعات و کردار تو حقیقی ہیں لیکن پیشکش کا انداز تخیلی۔ بہت پیچھے ماضی میں جا کر یعنی بارھویں صدی سے شروع کر کے واقعات کو موجودہ زمانے تک لایا گیا ہے۔ اس طرح دائرہ وسیع ہو گیا۔ مورثِ اعلا کے ہندوستان وارد ہونے اور نہٹور میں آباد ہونے کا ذکر اختصار کے ساتھ کیا گیا ہے۔ پھر اپنے بزرگوں اور عزیزوں کا ذکر ہے۔ نیز اپنی زندگی کے

واقعات دلچسپ انداز میں پیش کیے گئے ہیں- انداز بیان شاعرانہ ہے اور اقبال کے شعر بہت کثرت سے استعمال ہوئے ہیں-

گردش رنگ چمن کا کینوس بھی وسیع ہے- یہ ناول ۱۸۵۷ء سے لے کر موجودہ دور تک کا احاطہ کرتا ہے- اہم واقعات دلّی، لکھنؤ، جے پور، کلکتہ جیسے بڑے بڑے شہروں میں رونما ہوتے ہیں- ناول کا موضوع دراصل قدیم و جدید کے درمیان کشمکش ہے جس کے نتیجے میں مختلف افراد ذہنی کشمکش میں مبتلا ہوجاتے ہیں- ناول میں کوئی ایک مرکزی کردار نہیں- مختلف کردار نمودار ہوتے ہیں اور فیڈ آؤٹ ہوجاتے ہیں- اس ناول میں فلش بیک کی تکنیک کامیابی کے ساتھ اپنائی گئی ہے- عندلیب بیگ، ڈاکٹر عنبریں بیگ، ڈاکٹر منصور کاشغری، دلنواز بانو، مہرو اور نواب فاطمہ ناول کے خاص کردار ہیں-

اس ناول میں علامتی زبان کا استعمال بہت ہے- ستاروں اور پرندوں کو سمبلز کے طور پر استعمال کیا گیا ہے- مثلاً قطب ستارہ جو عندلیب بیگ کی نگاہوں کا مرکز ہے اس کی امنگوں اور آرزوؤں کا استعارہ ہے-

چاندنی بیگم اب سے چند برس پہلے ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا- یہ ایک انوکھے انداز کا ناول ہے- ناول کے نام سے اندازہ ہوتا ہے کہ شروع سے آخر تک یہ چاندنی بیگم کی داستان ہوگی مگر وہ تھوڑی دیر کے لیے نمودار ہوتی ہے پھر موت کے اندھیروں میں کھوجاتی ہے- اس کے باوجود چاندنی بیگم استعارہ ہے اس روشن مینار کا جو دنیا کے اندھیرے میں اُجالا بکھیر رہا ہے- بے شک یہ حقیقت نہیں فن کار کی آرزو ہے، اس کا خواب ہے- قنبر علی ایک اور اہم کردار ہے جو فیوڈرل نظام کا نمائندہ اور اس کے خاتمے کی علامت ہے-

اس ناول میں شعری طرز اظہار سے دامن بچانے کی کوشش کی گئی ہے-

فن کار کا طنزیہ لہجہ یہاں پوری طرح نکھری ہوئی شکل میں نظر آتا ہے۔

پانچ ناولٹ اب تک قرۃ العین حیدر کے قلم سے وجود میں آچکے ہیں۔ ان کے فن کو سمجھنے کے لیے ان کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ "سیتا ہرن" کا موضوع عورت کا استحصال ہے۔ "چائے کے باغ" میں دنیا کی بے معنویت کا گلہ کیا گیا ہے۔ یہ ناولٹ اس جملے پر ختم ہوتی ہے کہ دنیا میری سمجھ میں نہیں آئی۔ "دل رُبا" میں تھیٹر اور مختلف زمانے میں اس کے بدلتے ہوئے کلچر کو پیش کیا گیا ہے۔ "اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو" میں واضح کیا گیا ہے کہ عورت کے ساتھ کس کس طرح کی ناانصافیاں کی جاتی ہیں۔ "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں جاگیردار طبقے کے زوال کی داستان بیان ہوئی ہے۔

یہ ہے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی کائنات ------- وسیع، پُروقار اور عظیم الشان!

☆☆☆☆☆

افسانے کا فن

دنیا کی ہر شے کی طرح ادب بھی حالات اور زمانے کے تقاضوں کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ زمانے کی کروٹوں کے ساتھ فکشن نے بھی کئی روپ بدلے۔ داستان، اس کے بعد ناول اور اس کے بعد افسانہ فکشن کے سفر کے تین پڑاؤ ہیں۔ داستان، ناول اور افسانہ ان تینوں میں ایک خصوصیت مشترک ہے اور وہ ہے قصہ۔ قصے کی پیشکش کا انداز ایسا ہونا چاہیے کہ قاری کی توجہ اس پر جمی رہے اور ہر لحظہ وہ یہ جاننے کے لیے بیتاب رہے کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔

داستان کو قصے میں قصہ جوڑ کر طول دیا جاتا تھا کیونکہ یہی زمانے کا تقاضا تھا۔ عقل کو دنگ کردینے والے واقعات سامع یا قاری کو گرفت میں لیے رہتے تھے۔ پھر ایسا زمانہ آیا جب طوالت اور حیران کن واقعات کو تیاگ کر حقیقی زندگی کی مرقع کشی فکشن نگار کا مدّعا ٹھہرا۔ یوں ناول کا جنم ہوا۔ ناول کا کینوس بہت وسیع ہوتا ہے۔ تخلیق کار اور قاری دونوں سے اس کے مطالبے سخت ہیں۔ لہٰذا فکشن کے کسی ایسے روپ کی تلاش ہوئی جسے لکھنے اور جس کے پڑھنے میں کم جگر کاوی کرنی پڑے۔ اس تلاش کے نتیجے میں مختصر افسانہ وجود میں آیا۔ افسانہ مختصر ہوتا ہے۔ اس میں پوری زندگی کو پیش کرنے کی گنجایش نہیں ہوتی۔ اس میں زندگی کے کسی ایک رُخ اور کردار کے کسی ایک پہلو سے سروکار رہتا ہے۔

اجزائے ترکیبی تو افسانے کے بھی وہی ہیں جو ناول کے ہوتے ہیں مگر افسانے کا پیمانہ چھوٹا ہوتا ہے اس لیے ان کے برتنے کا انداز بدل جاتا ہے۔ ان اجزائے ترکیبی کا ذکر کرنے سے پہلے یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ اس معاملے میں اہل نظر کی رائیں بدلتی رہی ہیں۔ کچھ عرصہ قبل پلاٹ، کردار، نقطۂ نظر اور وحدتِ تاثر کے بغیر افسانے کا تصور ہی ممکن نہ تھا لیکن زیادہ پرانی بات نہیں کہ بغیر پلاٹ کی کہانیاں

لکھی گئیں اور وہ "نا کہانی" کہلائیں۔ کہا گیا کہ آج کے زمانے میں فرد کا وجود ہی کہاں ہے جو افسانے میں کردار پیش کیے جائیں۔ نقطۂ نظر کو ادب کے لیے مہلک قرار دیا گیا۔ وحدت تاثر کو غیر ضروری کہہ کے رد کیا گیا۔ علامتی اور تجریدی کہانیاں لکھی گئیں۔ اب پھر کہانی ماضی کی طرف لوٹی ہے مگر خاصی بدل کر۔ آیئے اب افسانے کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں مختصر سی معلومات حاصل کریں۔

پلاٹ سے مراد ہے واقعات یا افسانے میں کوئی ایک واقعہ پیش کیا گیا ہے تو اس کے مختلف اجزا کی ترتیب۔ افسانے میں کوئی قصّہ پیش کرنا تو عام طور پر ممکن نہیں ہوتا لیکن کسی واقعے یا چند واقعات کے بغیر افسانے کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔ اچھے افسانے کی ایک شناخت یہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی غیر ضروری نہ ہو۔ غیر ضروری تفصیل سے افسانے میں جھول پیدا ہو جاتا ہے اور قاری کی توجہ مرکزی خیال پر مرکوز نہیں رہ پاتی۔ انتشار اور پراگندہ بیانی سے احتراز افسانے کی اثر پذیری کے لیے ضروری ہے۔

کردار افسانے کے لیے بھی اسی طرح ضروری ہے جس طرح ناول کے لیے لیکن افسانے کا پیمانہ مختصر ہونے کے سبب افسانہ نگار کی دشواریاں زیادہ ہیں۔ ناول نگار کو مختلف زاویوں سے کردار پر روشنی ڈالنے اور اسے اُجاگر کرنے کا موقع ملتا ہے جب کہ افسانہ نگار کردار کا کوئی ایک پہلو ہی کامیابی کے ساتھ پیش کر سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو بڑی محنت کر کے کردار کو اس طرح تراشنا پڑتا ہے کہ وہ قاری کے دل میں گھر کر سکے۔

ناول میں کردار کا ارتقا آسانی سے دکھایا جا سکتا ہے جب کہ افسانے میں اس کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ اس سے عہدہ بر آ ہونے کے لیے بڑی مہارت درکار ہے۔ پریم چند کے افسانے "زیور کا ڈبہ" "نمک کا داروغہ" منٹو کا "نیا قانون" اور "بابو

گوپی ناتھ" اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

بعض نئے افسانہ نگار کردار نگاری کو اہمیت نہیں دیتے۔ ان کا کہنا ہے کہ آج ایسا انسان کہاں ہے جو ہیرو کی جگہ لے سکے۔ غلام عباس کی کہانی "آنندی" میں کوئی ہیرو یا مرکزی کردار نہیں ہے۔ افسانوں میں انسان کے علاوہ چرند پرند کو بھی کرداروں کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

نقطۂ نظر سے کسی انسان کو مفر نہیں خاص طور پر مصنف کو کیونکہ وہ زیادہ حسّاس اور باشعور ہوتا ہے۔ یہ الگ بات کہ ایک اچھا فن کار اپنا نقطۂ نظر قاری پر تھوپتا نہیں۔ اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ کھل کر کچھ نہ کہے بلکہ اپنی تخلیق کو اس طرح پیش کرے کہ فن کار کے دل کی بات آپ سے آپ قاری کے دل میں آجائے۔ مثلاً منٹو نے ہندو مسلم فسادات سے متعلق افسانے (سیاہ حاشیے) اس طرح پیش کیے کہ قاری کو فرقہ پرستی سے نفرت ہوجاتی ہے۔ پریم چند کا افسانہ "نمک کا داروغہ" پڑھ کر ہمارے دل میں دیانت داری اور اصول پرستی کی قدر بڑھ جاتی ہے۔

ماحول اور فضا کی مختصر افسانے میں بہت اہمیت ہے۔ فضا آفرینی کامیاب افسانہ نگاری کے لیے بہت ضروری ہے۔ اس سے کہانی کی تاثیر میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ کرشن چندر نے اس تکنیک سے اپنے افسانوں میں بہت کام لیا ہے۔ فضا آفرینی سے یہ مراد ہے کہ افسانہ نگار ماحول کی ایسی تصویر کھینچے کہ قاری کے دل پر وہ کیفیت طاری ہوجائے جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ افسانے کا موضوع غریبی ہے تو غربت اور غریبوں کے رہن سہن کی ایسی تصویر کھینچی جائے کہ قاری کو غریبوں سے ہمدردی ہوجائے۔ جن افسانہ نگاروں نے ماحول کی تصویر کشی اور فضا آفرینی پر زیادہ توجہ کی وہ زیادہ کامیاب افسانے پیش کرسکے۔

اسلوب افسانے کا ایسا حصہ ہے جس سے اسے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ مختصر افسانے کا فن غزل کے فن سے بہت ملتا جلتا ہے۔ بے مصرف ایک لفظ کی بھی یہاں گنجایش نہیں۔ یہ کفایت لفظی کا فن ہے یعنی کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہہ جانے کا ہنر ہے۔ کیا لکھنا چاہیے سے زیادہ افسانہ نگار کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ کیا نہیں لکھنا چاہیے۔ مطلب یہ کہ ہر غیر ضروری لفظ اور ہر غیر ضروری فقرے کو قلم زد کردیا جانا چاہیے۔ جو لفظ یا جو فقرہ افسانے کے آگے بڑھنے میں مددگار نہ ہو وہ غیر ضروری ہے۔

افسانے کا اسلوب موضوع کے مطابق ہونا چاہیے۔ کہا جاتا ہے کہ افسانے کی زبان کو سادہ و رواں ہونا چاہیے مگر سادگی کے ساتھ دلکشی بھی ضروری ہے لیکن بعض افسانہ نگار ایسی زبان لکھتے ہیں کہ قارئین یا سامعین ایک ایک فقرے پر اس طرح داد دیں جیسے مشاعرے میں شعر پر دی جاتی ہے۔ یہ رویّہ بہرحال غلط ہے۔

آغاز و اختتام پر بھی افسانے کی کامیابی اور ناکامی کا مدار ہے۔ افسانے کا آغاز اس طرح ہونا چاہیے کہ قاری فوراً اس طرف متوجہ ہوجائے۔ اب یہ افسانہ نگار کا ہنر ہے کہ اس توجّہ کو افسانے سے ہٹنے نہ دے۔ ہر لحظہ یہ تجسّس باقی رہے کہ اب کیا ہونے والا ہے اور جب کہانی ختم ہو تو اس طرح کہ پڑھنے والا مدتوں اس کی گرفت سے نکل نہ سکے۔ بعض روسی افسانہ نگاروں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں کہ جب وہ کاغذ پر ختم ہوگئیں تو قاری کے ذہن میں شروع ہوگئیں یعنی ان کے ذہن میں ایک ایسا سوالیہ نشان اُبھر آیا کہ مدتوں اس کا جواب ڈھونڈتے رہے۔

وحدتِ تاثر کو کہانی کی اُساس کہا جاتا ہے۔ کچھ دنوں پہلے اس کی شدید مخالفت کی گئی اور کہا گیا کہ اصل زندگی میں انتشار اور بکھراؤ کی کیفیت ہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ افسانے میں یہ کیفیت نہ پائی جائے۔

وحدت تاثر سے یہ مراد ہے کہ افسانے سے قاری کے ذہن پر کوئی ایک کیفیت طاری ہو۔ یہ نہ ہو کہ ابھی خوشی کی کیفیت ہے ذرا دیر میں ساری فضا سوگوار ہو گئی۔ کسی زمانے میں وحدت تاثر کو افسانے کے لیے سب سے زیادہ ضروری قرار دیا گیا۔ آج بعض لوگ اس کے حامی ہیں تو بعض اس کے مخالف۔

افسانے کا ارتقا

مختصر افسانہ مغرب کی پیداوار ہے۔ وہاں پنپنے کے بعد ہی یہ ہمارے ملک میں در آمد کیا گیا۔ انیسویں صدی کے آغاز میں امریکہ کے ایک مصنف واشنگٹن اروِن نے "اسکیچ بک" لکھ کر اس صنف کی بنیاد ڈالی۔ اس کے بعد نیتھنل ہاتھارن کے ہاتھوں اس نے فروغ پایا۔ ہاتھارن نے بیان کی ندرت اور حسن کاری کو افسانے کی بنیادی شرط قرار دیا۔ ایڈگر ایلن پو افسانے کی تاریخ میں تیسرا اہم نام ہے۔ انھوں نے وحدت تاثر اور ہم آہنگی کو افسانے کے لیے لازمی ٹھہرایا۔ جلد ہی یہ ادبی صنف ہر طرف مقبول ہو گئی۔ امریکہ، روس، انگلستان اور فرانس میں بڑے بڑے افسانہ نگار پیدا ہوئے۔ ان میں ڈکنس، اسٹونسن، اناطول فرانس، مارسل پروست، گورکی، چیخوف، موپاساں نے عالم گیر شہرت پائی۔

بیسویں صدی سے پہلے ہمارے ادب میں مختصر افسانے کا وجود نہیں تھا۔ انیسویں صدی کے شروع میں "قصص مشرق" کے نام سے ڈاکٹر جان گل کرسٹ نے ایک کتاب تیار کی تھی جس میں اس زمانے کے چھوٹے چھوٹے قصّوں کو جو عوام میں مقبول تھے جمع کر دیا تھا۔ مولوی نذیر احمد نے بھی بعض چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو از سر نو لکھ کر "منتخب الحکایات" کے نام سے پیش کیا تھا۔ مگر ان دونوں کتابوں میں جو چھوٹے چھوٹے قصے شامل ہیں وہ مختصر افسانے کے ذیل میں نہیں آتے۔

راشد الخیری اور سجاد حیدر یلدرم کو بعض اصحاب نے اردو کے اولین افسانہ

نگار کہا ہے لیکن فنی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا جائے تو پریم چند اردو کے پہلے افسانہ نگار قرار پاتے ہیں۔ انھوں نے اردو افسانے کو مستحکم بنیاد عطا کی۔ دیہات کی زندگی اور دیہات کے مسائل کو افسانے میں جگہ دی۔ حقیقت نگاری کی روایت قائم کی اور سیدھی سادی زبان کو وسیلۂ اظہار بنایا۔ تقریباً اسی زمانے میں نیاز فتح پوری، سلطان حیدر جوش اور مجنوں گورکھپوری نے بھی افسانے لکھے مگر ان کے افسانوں پر رومانیت کا غلبہ ہے۔

کچھ دنوں تو یہ رومانی افسانے مقبول رہے لیکن جلد ہی یہ اپنی تاثیر کھو بیٹھے۔ ادھر عالمی سطح پر بڑی بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ روس کے ادیب و شاعر اب اپنے قلم سے محنت کشوں اور مظلوموں کی حمایت کرنا چاہتے تھے۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوگیا۔ اس تحریک کو پنڈت نہرو جیسے عظیم مدبر و سیاسی رہنما، مولوی عبدالحق جیسے بزرگ ادیب اور پریم چند جیسے فن کار کی حمایت حاصل تھی۔

اسی زمانے میں افسانوں کا ایک مجموعہ ''انگارے'' شائع ہوا۔ اس میں رشید جہاں، احمد علی، سجاد ظہیر اور محمود الظفر کے افسانے شامل تھے۔ انگارے کے افسانہ نگاروں نے ایسے موضوعات پر قلم اُٹھایا تھا جو ابھی تک ادب کے دائرے سے باہر تھے۔ یہ فن کار حقیقت نگار تھے اور سماج میں تبدیلی کے خواہاں تھے۔ حکومت کو ادب میں یہ تبدیلی برداشت نہ ہوئی اور کتاب ضبط کرلی گئی۔ مگر اس کے اثر سے ادب میں جدید رجحانات عام ہوگئے۔ روسی اور فرانسیسی افسانہ نگاروں بالخصوص چیخوف، ترگنیف، موپاساں اور فلابیر کی تخلیقات میں دلچسپی پیدا ہوئی۔ اردو افسانے میں موضوعات کا دائرہ وسیع ہوا اور مختلف اسالیب وجود میں آئے۔

اردو میں افسانہ پڑھنے اور افسانہ لکھنے کا شوق عام ہوا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، حسن عسکری اور غلام عباس نے بعض معرکہ آرا افسانے لکھے۔ پھر افسانہ نگاروں کی دوسری نسل نے میدان میں قدم رکھا۔ ان میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، ہاجرہ

مسرور اور خدیجہ مستور نے بہت شہرت پائی۔

کرشن چندر نے اپنے افسانوں سے ترقی پسندی اور اشتراکیت کو فروغ دیا۔ انھوں نے اردو افسانے کو ایک دلکش اسلوب سے آشنا کیا۔ بیدی نے چھوٹے چھوٹے موضوعات پر نفسیاتی افسانے لکھے۔ منٹو اور عصمت نے بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیا اور جنسی موضوعات پر قیامت بپا کرنے والے افسانے لکھے۔ ممتاز مفتی فرائڈ سے متاثر رہے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس نے پنجاب کی علاقائی زندگی اور سماجی موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی۔

۱۹۴۷ء میں ہندوستان اس طرح آزاد ہوا کہ ایک ملک کے دو ٹکڑے ہو گئے۔ نئی سرحد کے دونوں طرف خونیں فسادات ہوئے، لاکھوں بے گناہ برباد ہو گئے۔ اس حادثے نے افسانہ نگاروں کو جھنجوڑ کے رکھ دیا۔ اس حادثے پر کرشن چندر نے "ہم وحشی ہیں" حیات اللہ انصاری نے "شکستہ کنگورے" منٹو نے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" عصمت نے "جڑیں" انتظار حسین نے "اجودھیا" قرۃالعین نے "جلاوطن" جیسے افسانے لکھے۔

ان حالات نے افسانہ نگار کو باہر کی دنیا سے بددل کردیا۔ وہ اپنی ذات کے اندر سمٹ کے رہ گیا۔ کھلے بندوں اظہار بھی اب اس کے لیے مشکل ہو گیا۔ اس لیے علامتی اور تجریدی افسانہ وجود میں آیا۔ جو افسانہ نگار تجریدی اور علامتی افسانے نہیں لکھ رہے تھے ان کا انداز بھی بدل گیا۔ تقسیم وطن کے بعد جن افسانہ نگاروں نے شہرت پائی ان میں قاضی عبدالستار، غیاث احمد گدّی، جوگندر پال، اقبال متین، بلراج مینرا، انور عظیم، اقبال مجید، سریندر پرکاش، انور سجاد، خالدہ حسین، احمد ہمیش، رتن سنگھ، کمار پاشی، قمر احسن، احمد یوسف، حسین الحق، شوکت حیات، شفق، مرزا حامد بیگ، سید محمد اشرف اور طارق چھتاری وغیرہ نے شہرت پائی۔ ان میں وہ فن کار بھی شامل ہیں جنھوں نے اردو افسانے کو پھر دھرتی پر اتارا اور اسے بے راہ روی سے نجات دلائی۔

پریم چند

پریم چند سے پہلے ہماری زبان میں چند افسانوں کے ترجمے اور چند طبع زاد افسانے موجود تھے لیکن فن کی کسوٹی پر پرکھا جائے تو انھیں افسانہ کہنا ہی مشکل ہے۔ پریم چند ہمارے پہلے ادیب ہیں جو سنجیدگی کے ساتھ اس نوزائیدہ صنف کی طرف متوجہ ہوئے۔ انھوں نے عالمی ادب سے فیض اٹھایا' دنیا کے نامور افسانہ نگاروں کی شہکار تخلیقات کا مطالعہ کیا' فن افسانہ نگاری کے تقاضوں کو سمجھا' ملک و قوم کو درپیش مسائل پر غور کیا اور اردو افسانے کو محکم بنیادوں پر کھڑا کر دیا۔ پروفیسر قمر رئیس کا ارشاد ہے کہ "پریم چند کی روایت اردو کے افسانوی ادب میں بنیادی روایت کا درجہ رکھتی ہے۔ پریم چند کے افسانے اردو افسانے کے سفر کی ہر منزل میں چراغوں کی طرح روشن رہے ہیں۔"

آغاز

پریم چند نے ۱۹۰۷ء سے نواب رائے کے فرضی نام سے افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ اسی سال کے شروع میں انھوں نے ایک کہانی "روٹھی رانی" لکھی جو "زمانہ" کے تین شماروں (اپریل' مئی اور اگست) میں قسط وار شایع ہوئی۔ اس کے بعد جب ۱۹۰۸ء میں ان کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ "سوز وطن" کے نام سے شایع ہوا تو یہ کہانی اس میں شامل نہیں کی گئی۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ "روٹھی رانی" طبع زاد نہیں ہے۔ پہلا طبع زاد افسانہ "عشق دنیا اور حب وطن" ہے جو اپریل ۱۹۰۸ء کے زمانہ کانپور میں چھپا۔ یہ سوز وطن میں شامل ہے۔

سوز وطن میں کوئی کہانی ایسی نہیں تھی جو ملک میں باغیانہ خیالات پیدا کر سکے یا کسی انقلاب کا پیش خیمہ بن سکے۔ بس اتنا ہے کہ اس سے اردو افسانہ نگاری کے پہلے دور کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے اور قاری کے دل میں حبّ وطن کے

جذبے کو بیدار کرتا ہے۔ لیکن سرکار کو اس کی اشاعت پسند نہیں آئی۔ اسے ضبط کر لیا گیا اور نواب رائے کو ہدایت کی گئی کہ سرکار سے منظور کرائے بغیر کوئی افسانہ یا مضمون شایع نہ کرائیں۔ یہ واقعہ ۱۹۱۰ء کا ہے۔۔ چنانچہ سرکاری پابندی کے بعد ان کی تین کہانیاں گناہ کا اگن کنڈ، سیر درویش اور رانی سارندھا مصنف کے نام کے بغیر شایع ہوئیں۔

پہلا دور

اگست ۱۹۱۰ء تک انھوں نے جتنی کہانیاں لکھیں، انھیں مختصر افسانے کا نام دینا مشکل ہے۔ انھیں مختصر بیانیہ قصّوں کے سوا اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ان پر قدیم داستانوں کا عکس بھی صاف دکھائی دیتا ہے۔ ان میں رزمیہ اور رومانی عناصر کی طرف رجحان بھی نظر آتا ہے اور مصنف ان خصوصیات کو پریم رس اور ویر رس کا نام دیتا ہے۔ یہ کہانیاں محض مشق کی حیثیت رکھتی ہیں لیکن مختصر اردو افسانے کی بنیاد رکھنے میں یہ کوئی خاص رول ادا نہیں کرتیں۔

اسی سال یعنی ۱۹۱۰ء کے آخری چند مہینے نواب رائے، ر دھنپت رائے کے تخلیقی سفر میں ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور وہ زمانہ بالکل قریب ہے جب وہ پریم چند کے نام سے اپنی تصنیفی زندگی کی آغاز کرنے والے ہیں۔ اس وقت وہ رابندر ناتھ ٹیگور کے افسانوں کا گہری نظر سے مطالعہ کر چکے تھے اور مختصر افسانے کے فن سے بڑی حد تک روشناس ہو گئے تھے۔ ستمبر ۱۹۱۰ء میں د۔ ر۔ (دھنپت رائے) کے نام سے "بے غرض محسن" اور دسمبر ۱۹۱۰ء میں پریم چند کے نام سے "بڑے گھر کی بیٹی" دو افسانے شایع ہوئے۔ انھیں مختصر اردو افسانے کا نقطۂ آغاز کہا جا سکتا ہے۔

دوسرا دور

۱۹۱۸ء سے ۱۹۳۰ء تک گویا بارہ سال کی مدت کو پریم چند کی افسانہ نگاری کا دوسرا دور سمجھنا چاہیے۔ عالمی تاریخ میں یہ ایک عہد آفریں زمانہ تھا۔ روس کے محنت کشوں کو ۱۹۱۷ء میں سرمایہ داروں پر فتح حاصل ہوئی۔ اس انقلاب نے ساری دنیا کو یہ سوچنے پر مجبور کردیا کہ مظلوم محنت کش متحد ہو جائیں تو ظلم کا خاتمہ ہو سکتا ہے۔ پریم چند غریبوں، کسانوں اور مزدوروں کے غم گسار تھے۔ تصور کیا جاسکتا ہے کہ اس انقلاب کی خبران کے لیے کتنی بڑی خوشخبری رہی ہوگی۔ ۱۹۱۸ء میں عالمی جنگ کے خاتمے پر ہندوستان کی تحریک آزادی کو کچلنے کے لیے برطانوی حکومت نے رولٹ ایکٹ پاس کردیا۔ ۱۹۱۹ء میں جلیان والا باغ میں برطانوی فوج نے ہندوستانیوں کا قتل عام کیا۔ اسی زمانے میں انگریزوں نے ترکی خلافت (خلافت عثمانیہ) کا خاتمہ کردیا۔

ان حالات نے سارے ملک میں آگ سی لگادی۔ امرتسر میں کانگریس کا اجلاس بیداری کا ایک نیا پیغام لے کر آیا۔ ستیہ گرہ، عدم تعاون اور خلافت تحریک نے سارے ہندوستان کو اپنی گرفت میں لے لیا۔ مہاتما گاندھی، مولانا محمد علی اور دوسرے لیڈروں نے ہندوستانیوں سے سرکاری ملازمتیں ترک کرنے اور تعلیمی اداروں کا بائیکاٹ کرنے کی اپیل کی۔ پریم چند پر اس اپیل کا اتنا اثر ہوا کہ فروری ۱۹۲۱ء میں وہ سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہوگئے۔

پریم چند نے سرکاری ملازمت ترک کردی تو گویا غلامی کا جُوا اپنے کندھے سے اُتار پھینکا دوسرے یہ کہ اب وہ پورے انہماک سے ناول و افسانہ لکھنے میں مصروف ہوگئے۔ اس زمانے میں انھوں نے بہت کچھ لکھا اور بہت خوب لکھا۔ اب ان کا تخلیقی جوہر پوری طرح نکھر کر سامنے آگیا۔ اس زمانے میں ایک اور چیز ایسی ہوئی جس نے پریم چند کی افسانہ نگاری کو بہت فائدہ پہنچایا۔ انھوں نے چیخوف، موپاساں، آسکر وائلڈ، اناطوال فرانس جیسے بلند پایہ فن کاروں کی تخلیقات کا گہری

نظر سے مطالعہ کیا۔ بے شک انھوں نے کسی کی پیروی نہیں کی مگر اس مطالعے سے ان کے فن میں گہرائی پیدا ہوئی۔

اس دور کی بعض کہانیوں میں خود سوانحی عنصر نمایاں ہے۔ سوتیلی ماں' قزاقی' چوری اور گلی ڈنڈا میں مصنف کی آپ بیتی جھلکتی ہے۔ شطرنج کی بازی' موٹھ' عید گاہ' نوک جھونک' پوس کی رات' سوا سیر گیہوں' راہ نجات' مزار آتشیں اس دور کی مایہ ناز کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں کا مطالعہ کیجیے تو اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ اب پریم چند کو افسانے کی تکنیک پر پوری قدرت حاصل ہو گئی ہے' انسانی نفسیات کے رمز کو انھوں نے خوب سمجھ لیا ہے۔ اپنے تجربات کو افسانے میں کامیابی کے ساتھ ڈھال دینے کا ہنر اب پوری طرح ان کی گرفت میں ہے۔

تیسرا دور

پریم چند کی افسانہ نگاری کا تیسرا دور ۱۹۳۱ء میں شروع ہو کر ۱۹۳۶ء میں ختم ہوتا ہے۔ اب وہ فنی پختگی کی معراج پر نظر آتے ہیں۔ تجربات نے ان کو بہت کچھ سکھا دیا ہے اور اب ان کے خیالات میں بہت پختگی پیدا ہو چکی ہے۔ اس دور میں ان کا روایتی آدرش واد پھیکا پڑتا دکھائی دیتا ہے۔ پہلے ان کا خیال تھا کہ بُروں کے دل بدل کر بُرائی کا خاتمہ کیا جا سکتا ہے۔ اب ان کو یقین ہے کہ بُرائی کو مٹانے کے لیے بروں کو فنا کرنا ضروری ہے۔ ۱۹۳۳ء میں پریم چند کی کہانی "نجات" شایع ہوئی تو ان پر الزام لگایا گیا کہ اس سے اعلا ذات کے ہندوؤں' خاص طور پر برہمنوں کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اس الزام کے جواب میں انھوں نے ایک مضمون لکھا اور صاف صاف کہا کہ برہمنوں' مہاجنوں اور غریبوں کا خون چوسنے والوں سے نفرت حق بجانب ہے۔ انھیں یقین ہو گیا تھا کہ زمینداروں' مہاجنوں اور برہمنوں کی خصلتیں بدل نہیں سکتیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پریم چند ملک کو درپیش مسائل کو حل کرنے کے لیے اصلاحی اور اخلاقی زاویۂ نگاہ کے بجائے تاریخی اور مادّی

حقائق کی روشنی میں دیکھنے لگے تھے۔

اس زمانے میں انھوں نے ہیئت کے نئے تجربے بھی کیے اور ایک خاص بات یہ کہ اسی دور میں ان کی زبان بہت صاف اور سلیس ہو گئی۔

پریم چند کی افسانہ نگاری کے آغاز و ارتقا کو ذہن نشین کر لینے کے بعد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس مایہ ناز فن کار کے فن افسانہ نگاری کی خصوصیات کا تنقیدی جائزہ لے لیا جائے۔

اہم خصوصیات

پریم چند سے پہلے اردو میں افسانہ نگاری کی کوئی قابل ذکر روایت موجود نہیں تھی۔ مختصر مختصر قصّے تھے اور وہ بھی محض گنتی کے جو آج کسی شمار میں نہیں۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند نے ہی اردو افسانے کی بنیاد ڈالی اور اس بنیاد پر شاندار محل تعمیر کرنے کا سہرا بھی انہی کے سر ہے۔ آیئے دیکھیں کہ وہ کیا خصوصیات ہیں جنھوں نے پریم چند کے افسانوں کو حیات جاوداں بخشی۔

دیہات کی تصویر کشی پریم چند کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ ان سے پہلے ہمارے ادب میں گاؤں کا ذکر ناپید تھا اور صرف شہری زندگی ہی پیش کی جاتی تھی۔ اگر کہیں بھولے سے گاؤں کا نام آ بھی جاتا تھا تو ایسے جیسے شاعری کی جا رہی ہو۔ گاؤں کے لہلہاتے ہوئے کھیتوں، لہراتی ہوئی ندیوں، صحت بخش آب و ہوا اور معصوم بے ریا زندگی اس طرح دکھائی جاتی تھی جیسے وہاں ہر طرح خیریت ہے۔ کوئی مسئلہ وہاں سر نہیں اٹھاتا، کوئی دکھ وہاں ہو کر نہیں گزرتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان مصنفوں نے گاؤں کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا تھا بزرگوں سے اس کے دل کو خوش کرنے والے قصے سُنے تھے۔ پریم چند کا معاملہ ان کے برعکس تھا۔ وہ گاؤں میں پلے بڑھے تھے۔ ہندوستانی گاؤں ان کے روم روم میں بس گیا تھا۔

پریم چند نے ہندوستانی گاؤں کو پروہت' مہاجن' زمیندار کے ظالمانہ شکنجے میں جکڑا ہوا پایا۔ پروہت کو دھرم کے نام پر کسان کا خون چوستے دیکھا' مہاجن کو دیکھا کہ ضرورت مند کسان کو وہ اس طرح ادھار اور بیاج کے جال میں کس لیتا ہے کہ وہ جنبش نہ کرسکے۔ زمیندار بٹائی کے بہانے کسان کی محنت کی کمائی اپنے گودام میں بھر لیتا ہے۔

حقیقت نگاری پریم چند کے افسانوں کی دوسری اہم خصوصیت ہے۔ انھوں نے زندگی کو جیسا پایا بے کم و کاست ویسا ہی بیان کردیا۔ مثلاً وہ ہندوستانی دیہات کو جنت کا نمونہ بنا کر پیش کرسکتے تھے جیسا کہ اور ادیب کرتے رہے تھے۔ ہمارے دیہات مصیبتوں کی آگ میں دوزخ کی طرح دہک رہے تھے۔ پریم چند نے انھیں ویسا ہی دکھایا جیسے وہ اصلیت میں تھے۔

ایک مضمون میں پریم چند لکھتے ہیں کہ "افسانہ حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے۔ اس میں تخیلی باتیں کم اور تجربات زیادہ ہوتے ہیں۔" اور ایک خط میں یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ "میرے قصے اکثر کسی نہ کسی مشاہدے یا تجربے پر مبنی ہوتے ہیں۔"

آدرش واد پریم چند کی فکر کا بنیادی عنصر ہے۔ ان کا ایمان ہے کہ انسان فطرۃً نیک ہوتا ہے۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں "بُرا شخص بالکل ہی بُرا نہیں ہوتا۔ اس میں کہیں فرشتہ ضرور چھپا ہوتا ہے۔ اس پوشیدہ یا خوابیدہ فرشتے کو اُبھارنا اور اس کا سامنے لانا ایک کامیاب افسانہ نگار کا شیوہ ہے۔" پریم چند انسان میں چھپی ہوئی نیکی کو بیدار کرنا اپنی ذمہ داری خیال کرتے ہیں۔

ٹالسٹائی اور مہاتما گاندھی کے افکار نے پریم چند کو بہت متاثر کیا۔ مہاتما گاندھی کی اہنسا کو انھوں نے اپنے افسانوں میں اپنایا اور بُرے لوگوں کے دلوں میں

تبدیلی لاکر انھیں نیک بنانے کی کوشش کی- وہ اصلاح پسند ہیں اور سُدھار کے ذریعے وہ دنیا کے دکھوں کو مٹانا چاہتے ہیں- دراصل وہ بنیادی طور پر انسان دوست ہیں- یہی سبب ہے کہ حقیقت پسند ہونے کے باوجود وہ آدرش وادی ہیں- "زیور کا ڈبہ" میں ماسٹر صاحب اور ان کی بیوی کا نیکی اور ایمانداری کی طرف راغب ہوجانا پریم چند کے آدرش واد کی بہترین مثال ہے- لیکن افسانہ نگاری کے تیسرے اور آخری دور میں وہ زیادہ حقیقت پسند ہوگئے تھے- انہیں ان کا اعتماد متزلزل ہوگیا تھا اور ان کا آدرش واد کمزور پڑ گیا تھا-

سماجی انصاف کے پریم چند بہت قائل تھے- یہ حقیقت کہ سماج کے ایک طبقے کے ساتھ انصاف نہیں ہوتا اور اسے اچھوت سمجھا جاتا ہے، انھیں بہت تکلیف پہنچاتی تھی- "خون سفید" اور "صرف ایک آواز" دو ایسی کہانیاں ہیں جن میں یہ مسئلہ بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے- چھوت چھات صرف ان کے ساتھ ہی نہیں برتی جاتی تھی جنھیں چھوٹی ذات کا سمجھا جاتا رہا ہے بلکہ اس کا دائرہ وسیع تھا- قحط زدہ ایک کسان کا بچہ گھر سے بھاگ کر ایک عیسائی مشنری کے یہاں پناہ لیتا ہے- جوان ہو کر جب وہ اپنے گاؤں لوٹتا ہے تو اس کو اچھوت سمجھا جاتا ہے- اس پر وہ کہتا ہے "اپنوں میں غیر بن کر رہوں؟ ذلت اٹھاؤں، مٹی کا گھڑا بھی میرے چھونے سے ناپاک ہوجائے- نہ! یہ میری ہمت سے باہر ہے...... جن کے خون سفید ہوگئے ہوں ان کے ساتھ رہنا فضول ہے-" اسی طرح وہ عورتوں اور بیواؤں کو بھی ان کا حق دلانا چاہتے تھے-

فرقہ وارانہ ہم آہنگی کو پریم چند بہت اہمیت دیتے تھے- مذہب کے سلسلے میں ان کا رویّہ بہت صحت مند تھا- دین دھرم کو وہ انسان کا نجی معاملہ خیال کرتے تھے- ان کے نزدیک زبان اور تہذیب ایک الگ چیز ہے اور مذہب ایک الگ

تھے۔ مہاتما گاندھی سے وہ بہت متاثر تھے اور مہاتما گاندھی کی طرح ہی وہ فرقہ وارانہ ہم آہنگی کو ملک و قوم کی ترقی کے لیے ایک لازمی شرط خیال کرتے تھے۔

انسان دوستی ہی دراصل وہ جذبہ ہے جو ان کے افکار و خیالات کی اساس ہے۔ انھوں نے جہاں انسانیت کو مجروح ہوتے دیکھا، جہاں انسانوں کو مبتلائے الم پایا ان کے دکھ درد میں شریک ہوگئے اور اسے دور کرنے کے لیے قلم سے مدد لی۔ پولس اور سرکاری افسروں کو بے گناہوں پر ظلم کرتے دیکھا تو اس کے خلاف آواز اٹھائی (اندھیر) بھوک اور تنگ دستی کو دیکھا تو اس پر غم زدہ ہوئے (کفن) انسانوں کے ساتھ چھوت چھات کا برتاؤ دیکھا تو اس پر وار کیا (خون سفید) کسی کو قرض اور سود کی چکی میں پستے دیکھا تو انھیں ناگوار ہوا (سوا سیر گیہوں) کسی کو بے آسرا پایا تو انھیں رنج ہوا (پوس کی رات)۔ مختصر یہ کہ انسان دوستی کا جذبہ موجِ تہ نشیں کی طرح ان کے تمام افسانوں میں کارفرما نظر آتا ہے۔

اس طرح یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ پریم چند ادب میں مقصدیت کے قائل ہیں اور اس کے ذریعے زندگی کو سنوارنا اور بہتر بنانا چاہتے ہیں۔ اپنے دور کے مسائل پر غور کرتے ہیں اور ان کا حل تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

یہ ساری باتیں تو ہیں پریم چند کے افسانوں کے مواد اور موضوعات سے متعلق۔ اس کے ساتھ ہی ان کے فن کے بارے میں جاننا بھی ضروری ہے۔

فنّی مطالعہ

افسانے کو پرکھنے کے لیے اس کے موضوع اور مواد پر گفتگو کرنا ہی کافی نہیں ہے۔ اس سے زیادہ ضروری یہ دیکھنا ہے کہ افسانہ نگار مواد کو افسانے کا روپ دینے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔ مطلب یہ کہ فن کے تقاضوں کو اس نے کس حد تک پورا کیا ہے۔ پریم چند ایک باشعور فن کار تھے۔ انھوں نے فن افسانہ نگاری

کے رموز و نکات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ دنیا کے بہترین افسانہ نگاروں اور ان کے کامیاب افسانوں کا گہری نظر سے مطالعہ کیا۔ ایک طرف انھوں نے ہندوستان کے قدیم افسانوی ادب۔۔ کتھا سرت ساگر، بیتال پچیسی، سنگھاسن بتیسی۔۔ کی دلکشی کا راز جاننے کی کوشش کی تو دوسری طرف چیخوف، ٹالسٹائی، ٹیگور، موپاساں، آسکر وائلڈ اور اناطول فرانس کے افسانوں کا توجہ سے مطالعہ کیا۔ تقلید تو انھوں نے کسی کی نہیں کی مگر کسب فیض ان سبھی سے کیا۔ اس لیے فن کی کسوٹی پر ان کے افسانے کھرے اترتے ہیں اور اب اس کی تفصیل :

پلاٹ کو افسانے میں بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ واقعات خلاف فطرت ہوں یا ان کی ترتیب میں منطقی تسلسل نہ ہو یا اہم اور غیر اہم باتوں کو بے ڈھنگے پن سے یکجا کردیا جائے تو پلاٹ میں جھول پیدا ہو جاتا ہے اور افسانے میں کشش باقی نہیں رہتی۔ پریم چند کے افسانے اس عیب سے پاک ہیں۔ دراصل وہ حقیقی زندگی سے مواد اخذ کرتے ہیں اور واقعات کی ترتیب بھی اصل زندگی سے مستعار لیتے ہیں۔ اس لیے بے ربطی کا امکان کم رہ جاتا ہے۔ پریم چند کے افسانوں کے پلاٹ مربوط اور گٹھے ہوئے ہیں۔ پلاٹ میں ضبط و نظم کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وحدت تاثر کو وہ افسانے کے لیے سب سے زیادہ ضروری شے خیال کرتے ہیں اور اس پر زور دیتے ہیں کہ "افسانے میں ایک لفظ اور ایک فقرہ بھی ایسا نہیں ہونا چاہیے جو اس کے مرکزی خیال کو واضح نہ کرتا ہو۔" اس لیے ان کے بیشتر پلاٹ بے عیب ہیں۔

کردار نگاری میں پریم چند نے بڑی فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ کردار نگاری فکشن کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ ناول و افسانہ انسان کی سرگزشت ہے اور اسی سرگزشت کو مرکز بنا کر فن کار ہمیں ساری کائنات کی سیر کرا دیتا ہے لیکن یہ سرگزشت اسی وقت پُر کشش و پُر تاثیر ہو سکتی ہے جب وہ حقیقی انسانوں سے تعلق

رکھتی ہو۔ پریم چند نے حقیقی انسان بلکہ کہنا چاہیے کہ عام انسان کو چُنا اور بقول ایک نقاد کے اسے "شہزادوں سے بڑھ کر حسن اور پرستان کی پریوں سے زیادہ دلنوازی بخش دی۔"

نفسیاتی تجزیہ پریم چند کی کردار نگاری کا سب سے بڑا حربہ ہے۔ وہ پرت پرت کرکے اپنے کرداروں کے ذہن کو بے نقاب کرتے ہیں جس سے ان کے کرداروں میں جان سی پڑ جاتی ہے۔ ان کی تقریباً ہر کہانی انسانی زندگی کے کسی نہ کسی گوشے کو بے نقاب کرتی ہے۔ ان کے خیال میں اس وقت تک کردار نگاری کا حق ادا نہیں ہوتا جب تک اس کردار کا نفسیاتی تجزیہ نہ پیش کیا جائے۔

"پوس کی رات" کا ہلکو "کفن" کے مادھو اور گھیسو "زیور کا ڈبہ" کے ماسٹر صاحب اور ان کی بیوی "نمک کا داروغہ" کا بنسی دھر اُن کے لافانی کردار ہیں۔

افسانے کی تکنیک پر اظہار خیال کرتے ہوئے پریم چند ایک جگہ کہتے ہیں "آج کل کہانی نئے نئے طریقوں سے شروع کی جاتی ہے۔ کہیں دو دوستوں کی باہمی گفتگو سے کہانی کا آغاز ہوتا ہے اور کہیں پولس رپورٹ کے ایک ورق سے۔ یہ انگریزی افسانہ نگاری کی نقل ہے۔ اس سے کہانی غیر ضروری طور پر پیچیدہ اور مشکل ہو جاتی ہے۔ یورپ کی دیکھا دیکھی خطوں، ڈائریوں یا ذاتی یادداشتوں کے ذریعے بھی کہانیاں لکھی جاتی ہیں۔ میں نے خود بھی ان تمام طریقوں سے افسانے لکھے ہیں لیکن در حقیقت ان سے کہانی کی روانی میں رکاوٹ ہوتی ہے۔"

انھوں نے عام طور پر تو سیدھے سادے بیانیہ انداز میں افسانے لکھے لیکن جیسا کہ خود انھوں نے لکھا ہے ضرورت کے مطابق انھوں نے تکنیک کے تجربے بھی کیے۔ بعض افسانوں میں ان کے کردار خود کلامی کے ذریعے اپنے ذہنوں کی پرتوں کو کھولتے اور واقعات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ چند کہانیاں واحد متکلم کے صیغے

میں بھی لکھی گئی ہیں۔ ان کی کہانیوں۔۔ آخری حیلہ، شکوہ شکایت، نوک جھونک۔۔۔ میں تکنیک کے نئے تجربے نظر آتے ہیں۔ جو کہانیاں بظاہر بیانیہ تکنیک میں لکھی گئی ہیں وہ بھی مختلف وسیلوں سے کرداروں کے ذہنوں کو بے نقاب کرتی ہیں۔

عام فہم زبان کو پریم چند نے اپنے افسانوں کے لیے اپنایا اور اسے تخلیقی زبان کا درجہ عطا کیا۔ بیان کی سادگی کو وہ افسانے کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں۔ انھوں نے اس رائے کا اظہار ایک مضمون میں کیا بھی ہے کہ افسانے میں ایک لفظ بھی ضرورت سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے ورنہ افسانے کی تاثیر ختم ہو جاتی ہے۔ بقول پروفیسر قمر رئیس "پریم چند کے فن کی ایک بڑی قوت ان کی سادہ اور سلیس زبان اور شفاف و بے تکلف طرز تحریر ہے۔ انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کو ایک ایسا جاندار اور شگفتہ اسلوب دیا جو تصنع، تکلف اور ہر طرح کی آرائش سے پاک ہے۔ فکر و اظہار کا یہی وہ سادہ اور حقیقت پسندانہ اسلوب ہے جو جدید اردو افسانہ میں پریم چند کی روایت کے تحفظ اور تسلسل کی شناخت بن گیا ہے۔"

پریم چند نے لکھنا شروع کیا تو دانستہ طور پر عربی فارسی کے زیادہ الفاظ استعمال کیے۔ دراصل وہ یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ صرف اردو ہی نہیں بلکہ عربی فارسی سے بھی خوب واقف ہیں۔ اس سے ان کی عبارت میں ناہمواری پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ وہ سادگی کی طرف آئے اور عام فہم انداز بیان اختیار کیا۔

پریم چند نے ایک مضمون میں لکھا ہے :

"ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور روشنی پیدا کرے۔"

اور پریم چند کے افسانوں میں یہ ساری خوبیاں موجود ہیں۔

کرشن چندر

ہمارے افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کا رُتبہ بہت بلند ہے۔ ان کا یہ کارنامہ ناقابل فراموش ہے کہ اردو افسانے کو انھوں نے ایک نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا۔ اس میں ایسی حسن کاری پیدا کی جس نے لاکھوں دلوں کو موہ لیا اور ایک عرصے تک افسانہ نگار ان کے طرز کی پیروی کرتے رہے۔ اپنی زندگی ہی میں انھیں وہ لازوال شہرت حاصل ہوگئی جو کم فن کاروں کو نصیب ہوتی ہے۔ ان کی کہانیوں کے ترجمے نہ صرف علاقائی زبانوں بلکہ متعدد بدیسی زبانوں میں بھی ہو چکے ہیں اور یہ ان کی عظمت کا ثبوت ہے۔

اشتراکی نقطۂ نظر کرشن چندر کے فن پر حاوی ہے اور وہ اشتراکیت کو دنیا کے درد کی دوا خیال کرتے ہیں۔ لیکن ان کی انسان دوستی اتنی پختہ اور اندازِ پیشکش اتنا دلکش ہے کہ اشتراکیت سے نفرت کرنے والے بھی ان کے افسانوں کو سراہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ دراصل وہ اشتراکیت کے نہیں بلکہ انسانیت کے پجاری ہیں۔ دنیا میں ظلم، زیادتی، زبردستی، ناانصافی دیکھ کر ان کے دل میں بغاوت کا جذبہ بیدار ہوتا ہے اور ان زیادتیوں کو مٹانے کے لیے جو بھی سینہ سپر ہو کرشن چندر اس کے ہم نوا ہو جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر ان کا قلم زیادہ بے باک ہو جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ مظلوم انسان ہی ان کے افسانوں کا موضوع ہے۔

حقیقت پسندی کا گُر انھوں نے پریم چند سے سیکھا تھا۔ پریم چند نے اردو افسانے میں زندگی سے خلوص کی جو روایت قائم کی تھی کرشن چندر نے اسے بہت آگے بڑھایا۔ پریم چند کی طرح انھوں نے بھی اپنی کہانیوں کا مواد براہ راست زندگی سے ہی حاصل کیا۔ کرشن چندر کی افسانہ نگاری کا آغاز اس زمانے میں ہوا جب دنیا

ایک اقتصادی بحران سے گزر رہی تھی۔ قحط، فسادات، تقسیم ملک کے مسائل یہ سب وہ چیزیں تھیں جو انھوں نے بہت قریب سے دیکھیں اور ان کا اثر قبول کیا۔ ۱۹۴۹ء میں سیاسی قیدیوں کی حمایت میں کلکتہ میں عورتوں نے ایک جلوس نکالا۔ اس جلوس پر گولیاں چلائی گئیں۔ اس واقعے سے متاثر ہو کر انھوں نے اپنا افسانہ "برہمپترا" لکھا۔ ۱۹۵۴ء میں بمبئی کے ٹکسٹائل ملوں میں ہڑتال ہوئی۔ سرکار نے ہڑتالی مزدوروں پر گولی چلائی۔ کرشن چندر نے افسانہ "پھول سرخ ہیں" لکھ کر اس حادثے کو اَمر کردیا۔ ایک بیمار انقلابی رہنما کو بستر علالت سے کھینچ کر جیل لے جایا گیا اور اس کی موت واقع ہو گئی۔ "مرنے والے ساتھی کی مسکراہٹ" افسانہ لکھ کر انھوں نے اس رہنما کو حیات دوام بخش دی۔ "بت جاگتے ہیں" آزادی کے بعد کے اس زمانے کی یادگار ہے جب بمبئی میں قلم اور زبان پر مہر لگادی جاتی ہے۔ "لالہ گھسیٹا رام" پناہ گزیں عورتوں کے دردناک کاروبار کی داستان ہے۔

رومانیت کے راستے سے گزر کر ہی کرشن چندر حقیقت نگاری کی منزل تک پہنچے تھے لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ جب ان پر رومانیت کا غلبہ تھا اس وقت بھی وہ سستی جذباتیت کا شکار نہیں ہوئے۔ بقول آمنہ ابوالحسن ان کے رومانی دور کی کہانیاں بھی ایک ایسا حیرت انگیز موڑ لے لیتی ہیں کہ پڑھنے والا اچنبھے میں پڑجاتا ہے۔ وہ حزنیہ (ٹریجڈی) اور طربیہ (کامیڈی) دونوں سے ماورا ہو جاتے ہیں کیونکہ حقیقی زندگی نہ ٹریجڈی ہے نہ کامیڈی بلکہ ایک سنگین واقعہ ہے۔ کرشن چندر کی ان کہانیوں میں رقت بھی نظر نہیں آتی کیونکہ انھوں نے کسی بلندی یا دوری سے انسانوں کا مشاہدہ نہیں کیا بلکہ ان کے درمیان رہ بس کر ان کی زندگی کی مکمل عکاسی کرتے رہے۔ اس عکاسی میں ان کا بے رحم تنقیدی نقطۂ نظر ان کی رہنمائی کرتا رہا لیکن ان کی تنقیدی نظر بے رحم ہوتے ہوئے بھی کبھی مردم بیزار نہیں رہی۔

کشمیر کی حسین وادی میں کرشن چندر کی عمر کا ابتدائی حصہ گزرا اور ان کے رگ و پے میں اس وادی کے مناظر اور یہاں کا حُسن سرایت کر گیا۔ ساری زندگی وہ جن حسین مناظر کی تصویر کشی کرتے رہے ان کا نقش کشمیر کے زمانۂ قیام میں ہی ان کے دل و دماغ پر بیٹھ گیا تھا۔

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جس طرح وہ ساری زندگی کشمیر کے حُسن کو نہیں بُھلا سکے اسی طرح یہاں کی غربت بھی ہمیشہ ان کا تعاقب کرتی رہی۔ درست کہا گیا کہ جہاں وہ اپنی بالکونی سے گلمرگ کی شفق کا منظر دیکھ کر خوش ہوتا ہے وہاں وہ ''فردوس'' کے بڑے بہشتی عبداللہ کے لڑکے کو نہیں بھولتا جس کا نام غریب ہے اور جو اس وادی کی اس وقت کی غربت' افلاس اور جہالت کا ایک نمائندہ ہے۔

منظر نگاری میں کرشن چندر کو بڑی مہارت حاصل ہے۔ ان کی مقبولیت کا شاید سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ ان کا قلم جیتے جاگتے منظر پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ قاری کو ہمیشہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی منظر کا حال نہیں سُن رہا بلکہ وہاں موجود ہے اور اس سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔ خوشنما رنگ اور کیف آور نغمے ان کے مناظر میں جان ڈال دیتے ہیں اور ایسے موقعوں پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ فکشن نہیں لکھ رہے شاعری کر رہے ہیں۔ منظر نگاری کرتے ہوئے ان کا قلم زیادہ جذباتی ہو جاتا ہے۔ مثلاً ''کالا سورج'' کا یہ منظر دیکھیے ۔۔

> ''نیچے وادی میں ندی کے کنارے پھل دار درختوں کے مرغزار تھے' اور بید مجنوں کے گھنیرے کنج تھے' جن کی لانبی مخروطی ڈالیاں دور تک پانی میں جھکی ہوئی چلی گئی تھیں۔ اور دور تک دیکھنے میں ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے ندی کے کنارے کنارے الھڑ دیہاتی دوشیزائیں سر جھکائے' زلفیں بکھرائے اپنی انگلیوں کی حنائی پوروں سے پانی میں کھیل رہی ہوں۔''

کرشن چندر کی منظر نگاری کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ وہ حسن کی تصویر

کشی کرتے ہوئے بھی زندگی کی بدصورتی کو فراموش نہیں کرتے۔ مطلب یہ کہ حسن کے پہلو بہ پہلو انھیں مظلوموں کی بد نصیبی اور قسمت کے ماروں کی غریبی یاد آتی ہے۔ ''بالکونی'' میں عبداللہ کے مرنے کا ذکر ان الفاظ میں ہوتا ہے :

''عبداللہ آج کیوں مرا؟۔۔۔ ایسی خوبصورت چاندنی رات میں وہ صاحب لوگوں کے لیے پانی کی بالٹیاں بھرتے بھرتے مرگیا۔ کیا وہ اپنے کھیتوں میں، اپنے چھوٹے سے باغیچے میں، اپنے مٹی کے گھر میں نہیں مر سکتا تھا......
ایڑیاں رگڑتے رگڑتے جھوٹے سپنے دیکھتے دیکھتے مرگیا۔''

شاید اسی لیے آل احمد سرور یہ کہنے پر مجبور ہوئے ہیں کہ ''کرشن چندر دراصل شاعر ہے جو اس رنگ و بو کی دنیا میں لاکر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہندوستان کی بدصورتی اور حسن دونوں کو گلے لگایا۔''

عورت کو کرشن چندر کی محبوب ترین شے اور ان کے افسانوں کا محور کہا گیا ہے اور درست ہی کہا گیا ہے۔ دراصل عورت حسن کا ایک روپ ہے اور کرشن چندر کو حسن عزیز ہے وہ پھولوں میں ہو، پرندوں میں ہو، مناظر فطرت میں ہو، یا انسان کی شکل میں۔ لیکن حسن کے ساتھ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا بدصورتی بھی ان کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوتی۔ ''سوریلی تصویر'' کی اپاہج بڑھیا، ''شہزادہ'' کی سُدھا، تائی ایسری، مس لووٹ۔ یہ سب بھی کرشن چندر کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوسکے۔

عورت کرشن چندر کو خاص طور پر اس لیے عزیز ہے کہ وہ سرتاپا ممتا ہے۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے اور غور کیجیے۔ ''دیہاتی عورت نے اپنی گود میں مچلتے ہوئے بچے کو دیکھا اور ہولے ہولے اپنے بٹن کھولنے لگی۔ سفید دودھ بھری چھاتی بلاؤز سے یوں نکلی جیسے گہن سے چاند نمودار ہوتا ہے۔ بچہ خوشی سے ہمکنے لگا۔''

طرز تحریر نے کرشن چندر کے افسانوں میں جان ڈال دی ہے۔ یہ ان کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ طاقت اس لیے کہ ان کی مقبولیت کا سبب ان کا دلکش طرز ادا بھی ہے اور کمزوری اس لیے کہ جدید اصول تنقید کے مطابق وہ زبان جو شعر بن جائے اور قاری کی توجہ کو اپنے اندر جذب کر لے فکشن کی زبان نہیں ہو سکتی۔ کرشن چندر نثر نہیں لکھتے شعر رقم کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے اسلوب نگارش کے بارے میں سردار جعفری فرماتے ہیں :

> "سچی بات یہ ہے کہ کرشن چندر کی نثر پر مجھے رشک آتا ہے۔ وہ بے ایمان شاعر ہے جو افسانہ نگار کا روپ دھار کے آتا ہے اور بڑی بڑی محفلوں اور مشاعروں میں ہم سب ترقی پسند شاعروں کو شرمندہ کر کے چلا جاتا ہے۔ وہ اپنے ایک ایک جملے اور فقرے پر غزل کے اشعار کی طرح داد لیتا ہے اور میں دل ہی دل میں خوش ہوتا ہوں کہ اچھا ہوا اس ظالم کو مصرع موزوں کرنے کا سلیقہ نہ آیا ورنہ کسی شاعر کو پنپنے نہ دیتا۔"

نامانوس ثقیل الفاظ سے وہ گریز کرتے ہیں، نرم سبک اور شیریں الفاظ پر ان کی نظر ٹھہرتی ہے۔ استعارہ و تشبیہ سے وہ اپنی تحریروں میں بہت کام لیتے ہیں۔ ان کی شاعرانہ زبان پر اکثر اعتراضات ہوتے رہے مگر یہی وہ وصفِ خاص بھی ہے جس کی اکثر نوجوان افسانہ نگار تقلید بھی کرتے رہے۔

طنز نگاری میں کرشن چندر کا قلم بے مثال جوہر دکھاتا ہے۔ ان کے افسانوں میں خالص ظرافت کی مثالیں بھی ملتی ہیں مگر وہ کم ہیں۔ طنز زیادہ ہے اور اس حربے کو وہ اصلاحی مقصد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ شہری زندگی کے بارے میں یہ رائے کہ "شہری زندگی کا آسمان بہت تنگ ہوتا ہے اور زمین بھی نپی تلی۔ وہاں نہ برفانی چوٹیاں ہوتی ہیں نہ سرسبز مرغزار۔ ذی۔ شی تو ایک عجائب گھر میں رکھے جانے کے لائق ہے نہ کہ تمہاری بیوی ہونے کے لائق اور پھر آج کل کی شادی میں محبت کو کیا دخل۔

تقسیم ہند سے متعلق افسانوں میں طنز کی نشتریت اور بھی زیادہ ہے۔ یہ افسانے ۱۹۴۷ء کے فسادات اور ان کی وحشت و بربریت سے متعلق ہیں۔ خود کرشن چندر کا بیان ہے کہ یہ کہانیاں انتہائی غم و غصے کے عالم میں لکھی گئیں۔ ان میں سے بعض کہانیاں مختلف رسالوں کے ایڈیٹروں نے ناقابل اشاعت کہہ کے لوٹا دیں۔ ان میں طنز بہت شدید ہے اور ہندوستان پاکستان کے خود غرض رہنما زیادہ تر اس طنز کا نشانہ بنے ہیں۔

اس مضمون کو ہم پروفیسر احتشام حسین کی اس رائے پر ختم کرتے ہیں :

''کرشن چندر کا شعور سب سے زیادہ تیز' سب سے زیادہ جاندار اور سب سے زیادہ لطیف ہے۔ ان کے شعور کی تیزی یہ ہے کہ وہ کبھی پرانے نہیں ہوتے۔ ان کا جاندار ہونا یہ ہے کہ ان کے افسانے زندگی کے سرجیون سوتوں سے رس چوستے ہیں اور اس کی لطافت کا اظہار ان کے انداز بیان' ان کے ہلکے پھلکے اشاروں اور کنایوں' ان کے اظہار کی روانی' شعریت اور اثر انگیزی میں ہوتا ہے۔ یہ خوبیاں ایسی ہیں جو افسانہ نگاری کے ہر پہلو پر حاوی ہوجاتی ہیں۔ آخر ایک فن کار کو اس سے زیادہ کیا چاہیے کہ اس کے مواد کی شگفتگی' اس کے طرز اظہار میں باقی رہ جائے۔ اس کے موضوع کی گہرائی اس کے بیان میں جھلک اٹھے۔ اس کی کہی ہوئی کہانی کی لطافت پڑھنے والے کو ہر طرف سے گھیر لے۔ کرشن چندر کے زیادہ تر افسانوں میں یہ خصوصیتیں پائی جاتی ہیں۔ کرشن چندر کو یہ قدرت بھی حاصل ہے کہ ان کے افسانے پڑھنے کے بعد گہرے رنگ کے مضبوط دھاگوں سے بنے ہوئے رنگین کپڑے کا خیال آتا ہے جس پر صناع کی چابکدستی نے رنگوں کا خیال رکھ کر پھول بنائے ہیں۔''

☆☆☆☆☆

راجندر سنگھ بیدی

راجندر سنگھ بیدی ہمارے دور کے ایک ممتاز افسانہ نگار ہیں۔ ان کا اصل موضوع گھریلو زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتیں ہیں۔ انھوں نے زندگی کی حقیقتوں کو بے نقاب دیکھا اور کمال فن کاری کے ساتھ انھیں اپنے افسانوں میں پیش کردیا۔ رمزیت اور تہ داری بیدی کے فن کی اہم خصوصیت ہے۔ نفسیات کے علم سے وہ بہت کام لیتے ہیں اور اپنے کرداروں کے ذہن میں اُتر جاتے ہیں۔ اس لیے کبھی کبھی ان کے افسانوں کو سمجھنے میں دشواری پیش آتی ہے۔ بیدی کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں :

> ''بیدی کہانی لکھتے ہیں۔ نہ سیاست بگھارتے ہیں نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں' نہ شاعری کرتے ہیں' نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں۔ عام زندگی' عام لوگ' عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں مگر ان میں وہ ایسی طاقت اور توانائی' زندگی اور تابندگی' معنویت اور انفرادیت بھردیتے ہیں کہ ذہن میں روشنی ہوجاتی ہے۔ ان کے یہاں اسطور سازی اور جنس کی واقعی اہمیت ہے مگر اس سے زیادہ اہمیت زندگی کے وژن کی ہے۔''

ترقّی پسند تحریک سے بیدی کا کیا رشتہ رہا اور اس تحریک کا ان پر کیا اثر پڑا' سب سے پہلے یہ سمجھ لینا ضروری ہے۔ تفصیل میں جانے سے پہلے یہ عرض کردیں کہ وہ نہ تو تحریک کے حامی تھے اور نہ اس سے بیزار۔ اس سلسلے میں جو کچھ کہا جاتا رہا اس میں زیادہ صداقت نہیں ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ان کا کمٹ منٹ کسی تحریک سے نہیں بلکہ ادب سے ہے اور انسانی قدروں سے ہے اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے انھوں نے ایک بار کہا تھا کہ ''ادب کسی تحریک کا قطعاً پابند نہیں' یہ الگ بات ہے کہ کسی عقیدے کے حامی ہونے کی وجہ سے آپ کی تحریر اس سے

متاثر ہو جیسے سارتر کمیونسٹ پارٹی کے ممبر نہیں تھے لیکن عوام دوست تھے۔ آزادی تحریر و تقریر کے قائل تھے۔ چنانچہ کمیونسٹ پارٹی سے قریب ہوگئے۔ تحریکیں اثر تو کرتی ہیں لیکن آپ کی جو تجربہ گاہ ہے یعنی آپ خود' اس میں سے چھن کے کیا چیز آتی ہے' وہی سچا ادب ہے اور یہ طے شدہ بات ہے کہ ادب پابند نہیں ہے تحریک کا اور اسے نہیں ہونا چاہیے۔"

بیدی کے اس بیان سے ان کا نقطۂ نظر پوری طرح روشن ہو جاتا ہے۔ ان کے تمام افسانوں سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صرف انسانیت کا احترام کرتے ہیں۔

حقیقت نگاری بیدی کے افسانوں کی نہایت نمایاں خصوصیت ہے۔ چیخوف کا فن انھیں اس لیے عزیز ہے کہ "اس کے یہاں افسانہ کہنے کی کوشش کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ وہ زندگی کی باتیں کرتا ہے اور زندگی کا ایک ٹکڑا یوں آپ کے سامنے رکھتا ہے کہ میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔"

لیکن یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ بیدی انتقادی حقیقت نگاری کے زیادہ قریب ہیں۔ انتقادی ریلزم کے بنیادی اجزا اصغر علی انجینئر کے الفاظ میں انسان دوستی' ظلم و جبر سے نفرت اور حاکم طبقے کے مقابلے میں محکوم طبقے سے ہمدردی ہے۔

بیدی کی حقیقت نگاری کے سلسلے میں یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ پنجاب کی زندگی کی جتنی سچی اور جیسی بھرپور تصویر کشی انھوں نے کی ہے وہ کسی اور سے نہیں ہو سکی۔

رمزیت و تہ داری بیدی کے افسانوں کا بنیادی خاصّہ ہے۔ ان کا مزاج علامت پسند ہے اور علامتوں کے سہارے ہی وہ اپنے افسانوں کی تعمیر کرتے ہیں۔

لاجونتی' دس منٹ بارش میں اور ایک چادر میلی سی' میں یہ خصوصیت بہت نمایاں ہے۔ یہاں ہم "ایک چادر میلی سی" کی ایک مختصر عبارت پیش کرتے ہیں جس سے اندازہ ہوسکے گا کہ وہ کیسی سلیقہ مندی سے علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں "آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی...... آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہوگیا تھا' اور اس کے خون کے چھینٹے بکائن پر پڑتے ہوئے نیچے تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے ڈبو منہ اٹھا اٹھا کر رو رہا تھا۔" ان علامتوں نے ایک پُر اثر فضا تعمیر کردی ہے۔ سورج کی ٹکیہ کی سرخی تلوکے کے قتل کی خبر دے رہی ہے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار رانی کی شکست خوردہ زندگی کا استعارہ ہے۔ ڈبو کا رونا فضا کو اور بھی سوگوار کردیتا ہے۔

بیدی کا موضوع دراصل وہ معصومیت ہے جو انسان کی سرشت میں داخل ہے۔ لیکن بقول ڈاکٹر محمد حسن یہ جبلی معصومیت حالات کی تبدیلی اور ماحول کی چیرہ دستی کے ہاتھوں کبھی کبھی ستم ظریفی میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ کبھی یہ حالات پر طنز بن جاتی ہے۔ کبھی خود ہماری اقدار اور تعصبات پر اور کبھی خود اس معصوم انسان پر جو اپنی معصومیت کا شکار ہوجاتا ہے۔ بھولا' ہمدوش' رحمان کے جوتے' پان شاپ' کوکھ جلی' خط مستقیم' چیچک کے داغ' جب میں چھوٹا تھا' گالی حتیٰ کہ گرہن' غلامی' اغوا' لاجونتی' اپنے دکھ مجھے دے دو جیسی سنگین کہانیوں میں اس معصومیت کا ایک ستم ظریفانہ پہلو نمایاں ہے۔

ہماری گھریلو زندگی میں جو چھوٹے چھوٹے واقعات پیش آتے ہیں' کبھی کبھی جو چھوٹی چھوٹی خوشیاں ہمیں میسر آتی ہیں جن غموں سے سابقہ پڑتا ہے بیدی کی نظر ان کی تہ تک پہنچ جاتی ہے اور انھیں اپنے افسانوں میں سمو لیتی ہے۔

انسانی نفسیات سے بیدی کو گہرا شغف ہے۔ واقعات سے زیادہ وہ ان کیفیتوں سے سروکار رکھتے ہیں جو ہر لحظہ ان کے کرداروں کے ذہنوں میں ہیجان بپا کیے رہتی ہیں۔ عورت کی نفسیات سے ان کی واقفیت اور بھی گہری ہے۔ لاجونتی' ایک عورت' اپنے دکھ مجھے دے دو' ایک چادر میلی سی' گرہن' چھوکری کی لوٹ وہ افسانے ہیں جن میں عورت کا درد پوری طرح اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ لاجونتی سب کچھ پاکر بھی خوش نہیں اسے تو وہ پرانا شوہر چاہیے جو ذرا سی بات پر روٹھ جاتا تھا' ذرا سی بات پر من جاتا تھا۔ خفا ہوتا تو روئی کی طرح اسے دھنک کے رکھ دیتا تھا۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کا مدن اس سے مطمئن نہیں کہ عورت نے سبھی کچھ اس پروار دیا ہے۔ اسے تو صرف عورت کا بدن چاہیے۔

بیدی کی زبان تو دراصل مشکل فارسی آمیز زبان ہے جس سے ان کی افسانہ نگاری کا آغاز ہوا لیکن فلم کی دنیا میں قدم رکھنے کے ساتھ ہی انھوں نے سمجھ لیا کہ یہاں یہ زبان چلنے والی نہیں۔ انھوں نے نامانوس ثقیل الفاظ کو ترک کردیا۔ ہندی الفاظ کو فارسی الفاظ کے ساتھ اس طرح شیر و شکر کردیا کہ زبان میں ایک طرح کا لوچ اور ایک طرح کی رعنائی پیدا ہوگئی۔ تشبیہوں' استعاروں' پُرلطف مختصر فقروں سے انھوں نے اپنی زبان میں دلکشی پیدا کی۔ انھیں زبان پر دسترس حاصل ہے اس کے باوجود بعض جگہ زبان ناہموار بھی ہو جاتی ہے۔

اردو افسانے کا قصر بلند جن ستونوں پر ٹکا ہوا ہے ان میں سے ایک اہم ستون راجندر سنگھ بیدی ہیں۔

☆☆☆☆☆

سعادت حسن منٹو

منٹو بہت بڑے افسانہ نگار تھے۔ افسانہ لکھنے کا اہتمام نہیں کرتے تھے۔ قلم برداشتہ لکھتے تھے۔ لکھتے کیا تھے یوں سمجھیے کہ افسانہ ان پر نازل ہوتا تھا۔ وہ سچ ہی کہتے تھے "میں افسانہ نہیں لکھتا۔ افسانہ مجھے لکھتا ہے۔" افسانہ لکھنا ان کے لیے ناگزیر تھا۔ اتنا ناگزیر جتنے زندگی کے دوسرے معمولات مثلاً سونا، نہانا، کھانا، سگریٹ پینا۔ ان کے ایک پرستار جگدیش چندر ودھاون کے الفاظ میں "ان کی رگوں میں گویا خون نہیں روشنائی رواں دواں تھی۔ تخیلات گھٹا بن کر آتے اور ان کا قلم برس پڑتا۔" اور کیسی حیرت کی بات ہے کہ وہ افسانہ کسی اندرونی تحریک پر نہیں لکھتے تھے، پیشگی لی ہوئی رقم کا بھگتان کرنے کے لیے قلم اٹھاتے تھے۔ خود لکھتے ہیں۔ "افسانہ میرے دماغ میں نہیں جیب میں ہوتا ہے کیونکہ میں افسانے کے پیسے پیشگی لے چکا ہوتا ہوں۔ اب لکھنا میرا اخلاقی اور پیشہ ورانہ فرض ہو جاتا ہے اور پھر لکھنے کی انگیخت اور اکساہٹ خود بخود ہوتی ہے۔ میں کبھی کبھی مضطرب ہوتا ہوں کہ افسانہ ذہن میں اترے۔ سو حیلے کرتا ہوں، سگریٹ پھونکتا ہوں، گھر کی چیزوں کی جھاڑ پھونک کرتا ہوں، غسل خانے میں جاتا ہوں لیکن ذہن کے آسمان میں کہیں اٹکا ہوا افسانہ نازل ہونے کا نام نہیں لیتا۔۔ میری بیوی صفیہ میری ذہنی الجھن کو دیکھتی ہے تو کہتی ہے کہ بہت ہو چکی، اب چھوڑیے سوچنا۔ اللہ کا نام لے کے لکھنا شروع کیجیے۔ میں قلم اٹھاتا ہوں، ذہن خالی ہوتا ہے لیکن جب آمد ہوتی ہے، لکھنا شروع کرتا ہوں تو ختم کر کے دم لیتا ہوں۔"

اب اسے نازل ہونا نہ کہیے تو کیا کہیے۔ وہ بڑے افسانہ نگار تھے اور ہر بڑے فن کار کی طرح انھیں اپنی عظمت کا احساس تھا۔ مرنے سے کچھ ہی دن پہلے ۱۸ر اگست ۱۹۵۴ء کو انھوں نے اپنی قبر کا کتبہ آپ لکھا تھا۔ ملاحظہ فرمائیے۔۔ "یہاں سعادت حسن منٹو دفن ہے۔ اس کے سینے میں افسانہ نگاری کے سارے اسرار و

رموز فن ہیں۔ وہ اب بھی منوں مٹی کے نیچے سوچ رہا ہے کہ وہ بڑا افسانہ نگار ہے یا خدا۔" اگلے سال ۱۸ر جنوری ۱۹۵۵ء کو وہ مر گئے۔ وہ کیا مرے اردو افسانے کا قطب مینار ڈھے گیا۔

انسانی زندگی اس عظیم فن کار کے افسانوں کا موضوع تھا۔ انھوں نے ہر طبقے اور ہر طرح کے انسانوں کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔ کلرک، مزدور، نیک، بدکار، طوائف، دلال، مولوی، استاد، پہلوان، کالج کے لڑکے لڑکیاں ہر طرح کے لوگ ان کی نظر سے گزرے تھے۔ منٹو نے ان کے ساتھ رہ کر ان سے گھل مل کر، ان کے غموں اور ان کی خوشیوں میں شریک ہو کر، ان کی ذہنی الجھنوں کو سمجھ کر انھیں اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے اور بھرپور انداز سے جگہ دی ہے۔

منٹو، حقیقت نگار ہیں۔ انسان کے جتنے اصلی روپ ہوسکتے ہیں منٹو ان سب کے رمز شناس ہیں۔ ان کا پختہ خیال ہے کہ زندگی کی حقیقتیں عام طور پر تلخ ہوتی ہیں۔ منٹو کی نظر جب ٹھہرتی ہے خوبی پر نہیں خرابی پر ٹھہرتی ہے۔ ہمیشہ کجی اور کج روی انھیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ نیک، شریف، ایماندار انسانوں کا ان کی دنیا میں گزر نہیں۔ منٹو کو اعتراف ہے کہ چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراونا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے۔ اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی اچٹی ہوئی نیندیں منجمد ہو گئی ہیں، میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں، ان کی صحت اور

ان کی نفاست پسندی کو نظرانداز کر جاتا ہوں۔"

دراصل انسان کی کجی اور دنیا کی بدصورتی سے منٹو کو بہت صدمہ پہنچتا ہے۔ زندگی کی تلخیاں اور دنیا کی خوں آشامیاں انھیں جھنجھوڑ ڈالتی ہیں۔ وہ رومانیت سے کوسوں دور ہیں۔ وہ تخیل کا سہارا نہیں لیتے کھلی آنکھوں سے دنیا کو دیکھتے ہیں اور جو دیکھتے ہیں اسے من و عن بیان کردیتے ہیں۔ غرض زندگی کی سنگین اور تلخ حقیقتیں ہی ان کے افسانوں میں ہر طرف بکھری ہوئی ہیں۔

جنسی کج روی ان کے نزدیک زندگی کی ان تلخ حقیقتوں میں سے ایک ہے' سب سے زیادہ نمایاں ہے اور نہایت سنگین ہے۔ منٹو حقیقت نگار ہیں۔ وہ اس تلخ حقیقت کو کیسے نظرانداز کرسکتے ہیں۔ جنسی مسائل کو وہ اس لیے نہیں پیش کرتے کہ ان سے خود لطف لیں یا قاری کو سستی لذت بہم پہنچائیں۔ سماج میں چاروں طرف جو غلاظت انھیں نظر آتی ہے اسے دور کرنا چاہتے ہیں۔ غلاظت کے سلسلے میں دو رویے ممکن ہیں۔ ایک تو اس پر خاک ڈالتے چلے جاؤ۔ غلاظت چھپی رہے گی۔ بدبو دبی رہے گی مگر رہے گی اپنی جگہ۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اسے دیکھو۔ دوسروں کو دکھاؤ۔ اس کے خلاف نفرت پیدا کرو۔ اسی طرح اس کا خاتمہ ممکن ہے۔ منٹو نے یہی طریقہ اختیار کیا۔

منٹو کے افسانوں میں جو عریانی نظر آتی ہے اور جس کے سلسلے میں ان پر مقدمے بھی چلے وہ ان کی اپنی پیدا کی ہوئی نہیں ہے۔ وہ سوسائٹی میں پہلے سے موجود ہے۔ منٹو جب اس سوسائٹی کی تصویر کھینچتے ہیں تو عریانی کو پردوں میں کس طرح چھپا سکتے ہیں۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "زمانے کے جس دور سے ہم گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے۔ اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کرسکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ زمانہ ناقابل برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں۔ میری تحریر میں

کوئی نقص نہیں- میں تہذیب و تمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی- میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا- اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں درزیوں کا ہے-'' منٹو نے سوسائٹی میں جو جنسی خرابیاں دیکھیں انھیں کھلے لفظوں میں پیش کردیا اور یہی ان سے نجات پانے کی صورت تھی-

ٹھنڈا گوشت' موذیل' میرانام رادھا ہے' کالی شلوار' شاداں' دھواں' کھول دو' ہتک' بو' اوپر نیچے درمیان' کی عریانی اور بے باکی کا بہت چرچا رہا- ان میں سے اکثر پر تو مقدمے بھی چلے-

منٹو کا فن منٹو کے موضوعات سے زیادہ اہم ہے- اس کا اصل سبب یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں مواد اور فن دونوں گھل مل جاتے ہیں- سچے فن کی یہی پہچان بھی ہے- انھوں نے دنیا کے بڑے افسانہ نگاروں کے شہکار بہت توجہ سے پڑھے تھے- بعض کا ترجمہ بھی کیا تھا- نتیجہ یہ کہ افسانہ نگاری کے فن پر انھیں عبور حاصل ہوگیا تھا- ان کے افسانے پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ ان کے یہاں صرف اکتساب فیض نہ تھا بلکہ اس فن کی طرف ان کا فطری رجحان تھا- افسانہ ان کی گھٹی میں پڑا تھا- زیادہ غور و فکر کے بغیر وہ افسانہ لکھنا شروع کردیتے تھے اور ساری فنی خوبیاں آپ سے آپ ان کے افسانوں میں اُبھر آتی تھیں- زبان پر قابو' انسانی نفسیات سے آگہی' گہرا مشاہدہ' وسیع مطالعہ ان سب چیزوں نے مل کر فن کو نکھارا ہے-

وحدت تاثر وہ واحد خصوصیت ہے جو مختصر افسانے کا امتیازی نشان ہے- افسانے کی یہ بنیادی خصوصیت کسی بھی حال میں منٹو کی نظر سے اوجھل نہیں ہوتی- ان کا افسانہ طویل ہو یا مختصر اور اس میں خواہ بے شمار چیزوں کا عکس نظر آتا ہو' کتنے ہی واقعات پیش کیے گئے ہوں مگر افسانہ ختم کرنے کے بعد ہمارے ذہن پر

کوئی ایک خاص کیفیت طاری ہو جاتی ہے کوئی ایک گہرا تاثر باقی رہ جاتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے افسانے "ہتک" کی مثال دی جا سکتی ہے۔ اس کی ہیروئن سوگندی کے کردار کو ابھارنے کے لیے بہت سے واقعات اور بہت سے کردار پیش کیے ہیں لیکن افسانہ مکمل کر لینے کے بعد ہم سوگندی کے علاوہ باقی سب چیزوں اور سارے کرداروں کو بھول جاتے ہیں۔ صرف سوگندی یاد رہ جاتی ہے اور اس طرح جیسے ہم اس کے رازداں اور غم گسار ہوں۔

افسانے کی تعمیر منٹو کے فن کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ افسانے کی تعمیر میں اس جملے یا ان چند جملوں کو کلیدی اہمیت حاصل ہوتی ہے جن سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے۔ منٹو کے افسانے عام طور پر اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ افسانے میں جذب ہو جاتی ہے۔ افسانہ نگار کو یہ توجہ ایک بار حاصل ہو جائے تو پھر وہ اپنی فنکاری کے ذریعے اسے بھٹکنے نہیں دیتا۔

افسانے کا آغاز' افسانے کا انجام اور اس کے درمیانی مراحل—۔ منٹو نے ان میں سے کسی حصے کی طرف سے غفلت نہیں برتی۔ منٹو کے فن کے بارے میں درست کہا گیا ہے کہ "منٹو کا افسانہ شروع ہو کر بڑی دھیمی لیکن نپی تلی چال سے' بڑے نرم لیکن بڑے توانا قدم رکھتا ہوا آگے بڑھتا ہے اور جوں جوں آگے بڑھتا ہے پڑھنے والے کے دل و دماغ پر اس کا قبضہ زیادہ مستحکم اور زیادہ یقینی ہوتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اس دھیمی اور نپی تلی رفتار سے افسانہ اپنے انجام کو پہنچتا ہے اور افسانے کے ہر مرحلے پر اس کا ساتھ دینے والا قاری سفر کے اختتام پر ایک طرح کی مسرت محسوس کرتا ہے۔ اسے یوں لگتا ہے کہ اس نے کوئی بہت بڑا مرحلہ طے کیا ہے اور بڑی کامیابی سے طے کیا ہے۔ یہ احساس ہی حقیقت میں افسانہ نگار کی کامیابی کی دلیل ہے۔" صنّاعانہ تعمیر منٹو کے افسانوں کو ابدیت عطا کر دیتی ہے۔

منٹو کے کردار ان کے تخیل کی پیداوار نہیں۔ انھوں نے ہزاروں انسانوں کو ان کے ساتھ گھل مل کر دیکھا اور اپنے کام کے کردار منتخب کر لیے۔ ان کی نظر انتخاب اچھوں پر کم ٹھہرتی ہے بُرے کردار انھیں فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ ان کرداروں کے بارے میں ابواللیث صدیقی نے ایک بہت دلچسپ بات کہی ہے کہ ان کے کردار ناٹک کی اسٹیج پر کام کرنے والے کرداروں کی طرح اپنے منہ پر نقلی چہرے چڑھائے نظر نہیں آتے بلکہ وہ تو اپنے جسم پر سے لباس بھی اتار پھینکتے ہیں کہ ہم ان کے خط و خال، ان کے دل آویز خطوط اور ابھار یا پھر رستے ہوئے ناسور اور سڑے ہوئے زخم بھی دیکھ لیں۔

بابو گوپی ناتھ، ممّد بھائی، سہائے، ممی، شاردا، موذیل منٹو کے لافانی کردار ہیں۔ یہ سب عیبوں کے پتلے ہیں مگر ان میں ایسا کچھ ہے کہ ہم انھیں یاد رکھنے بلکہ انھیں چاہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ میں طرح طرح کے عیب ہیں۔ عورت ان کی کمزوری ہے۔ جن عورتوں سے اس کا تعلق رہا ہے ان میں آخری عورت طوائف کی خصوصیات نہیں رکھتی۔ بابو گوپی ناتھ سمجھ لیتے ہیں کہ اسے زندگی گزارنا دشوار ہوگا۔ ہزار جتن کر کے وہ اس کے لیے ایک شوہر تلاش کرتے ہیں اور اس طرح شادی کرتے ہیں جیسے باپ اپنی بیٹی کو بیاہتا ہے اور آخر کار ہمارا سَر ان کے سامنے احترام سے جھک جاتا ہے۔ موذیل انتہا درجے کی ہرجائی ہے۔ اپنے عاشق کے دین دھرم کا مذاق اڑاتی ہے مگر جب وہ شادی کر لیتا ہے تو اس کی بیوی کی جان بچانے میں اپنی جان گنوا دیتی ہے۔

انسانی نفسیات پر منٹو کو مکمل عبور حاصل ہے۔ اپنے کرداروں کی ذہنی کیفیت پر منٹو کی تہ رس نگاہیں جمی رہتی ہیں۔ ان کے بعض افسانے تو اسی مقصد سے لکھے گئے ہیں کہ کسی کردار کی نفسیاتی حقیقت کو بے نقاب کیا جائے۔ جن افسانوں میں یہ مقصد پیش نظر نہیں رہا وہاں بھی قدم قدم پر نفسیاتی حقائق کی ترجمانی نظر آتی ہے۔

مثالیں تو منٹو کے افسانوں میں ہر طرف بکھری ہوئی ہیں لیکن خوشیا کی مثال ہی لے لیجیے۔ جب کانتا مادر زاد برہنہ اس کے سامنے آجاتی ہے تو وہ بوکھلا جاتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کہاں جا چھپے۔ گھبراہٹ میں وہ کانتا سے کہتا ہے جاؤ تم نہالو۔ پھر کہتا ہے جب تم ننگی تھیں تو دروازہ کھولنے کی کیا ضرورت تھی۔ اندر سے کہہ دیا ہوتا۔ میں پھر آجاتا۔ لیکن جاؤ۔ تم نہالو۔ کانتا مسکرا کر جواب دیتی ہے جب تم نے کہا خوشیا ہے تو میں نے سوچا کیا ہرج ہے۔ اپنا خوشیا ہی تو ہے۔ آنے دو۔ نتیجہ یہ کہ خوشیا ایک رات کے لیے دلال سے گاہک بن جاتا ہے۔ ہتک میں مادھو اور سوگندھی دونوں کا کامیاب تجزیہ نظر آتا ہے۔ اوباش عورتوں اور طوائفوں کے ذہنی مطالعے سے منٹو کو بہت دلچسپی تھی۔ "پھاہا" میں سن بلوغ کو پہنچنے والی ایک لڑکی کا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ شوشو' بلاوز' دھواں' کالی شلوار اس قبیل کے معرکہ آرا افسانے ہیں۔

تلخ مصلحانہ طنز منٹو کے افسانوں کی بے حد نمایاں خصوصیت ہے۔ بُروں اور بُرائی کے چہرے سے وہ اس لیے نقاب اٹھاتے ہیں کہ لوگ ان بُرائیوں سے نفرت کریں اور بُروں کی اصلاح ہو مگر ہر جگہ اصلاح مد نظر نہیں رہی۔ چھیڑ چھاڑ ان کی عادت بن گئی۔ اس عادت سے انھوں نے بہتوں کی دل آزاری کی۔ بہتوں سے دشنام سنی۔

منٹو کے افسانوں میں طنز و ظرافت تلاش کیجیے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ یہاں خالص ظرافت کم ہے اور طنز زیادہ-- اور طنز بھی بہت شدید' نشتر کی سی کیفیت لیے ہوئے۔ بچپن سے لے کر عمر کے آخری زمانے تک انھیں ناموافق حالات کا سامنا کرنا پڑا۔ والد تند مزاج اور سخت گیر تھے۔ بھائی ان کی فکر سے آزاد تھے۔ اس لیے عمر کے ابتدائی حصے سے ہی تنگ دستی کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ تنگ دستی آگے چل کر بڑھتی ہی گئی۔ فکر معاش نے زندگی بھر ان کا پیچھا نہ چھوڑا۔ آسایش و

آسودگی کی تلاش میں پاکستان گئے مگر وہاں اور بھی سنگین حالات کا سامنا کرنا پڑا ان حالات نے ان کے مزاج میں تلخی پیدا کردی تھی جو طنز بن کر ان کی تحریروں میں نمایاں ہوئی۔

ان کی نظر بُرائی پر خاص طور سے پڑتی تھی۔ نازک طبع تھے اس لیے یہ بُرائی زیادہ بڑی نظر آتی تھی۔ انسان دوستی رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے تھی۔ زندگی کی ٹیڑھ اس انسان دوستی کو گوارا نہ تھی۔ اس نے طنز میں اور زیادہ کاٹ پیدا کردی۔

غیر معمولی انداز بیان کے ذریعے منٹو نے نہایت معمولی باتوں کو بھی اہم اور قابل توجہ بنادیا ہے۔ لفظوں کے برتنے میں وہ ایک خاص طرح کی جدت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اس طرح کہیں طنز پیدا ہوتا ہے تو کہیں ظرافت تو کہیں سادہ سی بات سادے سے لفظوں میں ڈھل کر قاری کے دل میں اُتر جاتی ہے "نیا قانون" کا استاد منگو کوئی خاص خبر سن کر آیا ہے جسے وہ اپنے ساتھی کو سنانا چاہتا ہے۔ گنجا نتھو اڈّے پر آتا ہے تو استاد منگو اس سے کہتا ہے "ہاتھ لا ادھر ایسی خبر سناؤں کہ جی خوش ہو جائے۔ تیری گنجی کھوپڑی پر بال اگ آئیں۔"

ان کے مکالمے فطری اور جاندار ہوتے ہیں شاید اس کا سبب یہ ہے کہ جن لوگوں کو انھوں نے اپنا موضوع بنایا ان کو بہت نزدیک سے دیکھ چکے تھے اور انسانی نفسیات کی بھی گہری واقفیت رکھتے تھے۔

ان کی زبان بے باک، لہجہ تیکھا اور طنز نشتریت لیے ہوئے ہے۔ ان کے کامیاب افسانے کو ایک بار پڑھ کر پھر زندگی بھر اسے بھلانا ممکن نہیں۔

ایک بدنام افسانہ نگار کی حیثیت سے منٹو نے بہت شہرت پائی۔ انھوں نے جنسی موضوعات پر بڑی بے باکی سے قلم اٹھایا، سماج کے رِستے ناسوروں کو بڑی

سفاکی سے بے نقاب کیا مگر اس کے پیچھے ہمدردی اور انسان دوستی کا جذبہ کارفرما ہے۔ ان کے افسانوں کو غور سے پڑھا جائے تو ظاہری غلاظت کی تہ میں نیکی کی کوئی نہ کوئی تعلیم پنہاں نظر آتی ہے۔

منٹو کے افسانوں پر کہیں تصنع اور بناوٹ کا گمان نہیں ہوتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ سیدھے سادے انداز میں کوئی کہانی، کوئی واقعہ سنا رہے ہیں۔ اپنی طرف سے اس میں کوئی کمی بیشی نہیں کر رہے ہیں۔ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ وہ کسی فنکاری کا مظاہرہ بھی نہیں کر رہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے افسانے غضب کی تعمیری صلاحیت کا ثبوت ہیں۔ بس اتنا ہے کہ ان کا فن بالکل غیر محسوس طور ان کے افسانوں میں کام کرتا ہے۔ اسی میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے۔

☆☆☆☆☆

عصمت چغتائی

عصمت چغتائی نے ادب کی دنیا میں قدم رکھا تو ایک نئی صبح طلوع ہو رہی تھی۔ رومانیت اپنی کشش کھو بیٹھی تھی اور ادیبوں میں حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کی جرات پیدا ہو چلی تھی۔ تعلیم پھیل رہی تھی اور مغرب کا اثر گہرا ہوتا جا رہا تھا۔ ۱۹۳۲ء میں دس افسانوں کا مجموعہ ''انگارے'' شایع ہوا تو اردو افسانے کے ایک نئے دور کا آغاز ہو گیا۔ اس کے افسانوں میں پہلی بار زندگی کی تلخ حقیقتوں اور تکلیف دہ پہلوؤں کو بے نقاب کیا گیا تھا۔ ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں نے بعض ایسے موضوعات پر قلم اٹھایا تھا جنھیں اب تک ضابطۂ اخلاق کے خلاف سمجھ کر قلم انداز کیا جاتا رہا تھا۔ اس کے کچھ ہی دنوں بعد ترقی پسند تحریک کا آغاز ہو گیا جس نے حقیقت پسندی پر زور دیا' دولت کی نابرابر تقسیم کے خلاف آواز اٹھائی' مظلوم محنت کشوں کی حمایت کے لیے اشتراکیت کا پرچم بلند کیا۔ عصمت چغتائی ان حالات اور اس تحریک سے متاثر ہوئیں۔

افسانے کے موضوعات تلاش کرنے میں عصمت کو زیادہ سرگرداں ہونے کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ان کی تعلیم ہوئی تھی اور ہاسٹل کی زندگی سے ان کا واسطہ رہا تھا۔ مسلمان متوسط گھرانوں کی لڑکیاں ان کی ہم جماعت رہیں اور ان کے ساتھ رہنے اٹھنے بیٹھنے اور اس طرح انھیں قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ چنانچہ اس طبقے کی لڑکیاں اور لڑکے' ان کے خواب' ان کے مسائل' ان کی جنسی الجھنیں عصمت کے افسانوں کا موضوع قرار پائیں۔ حجاب اسماعیل' مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کے افسانے بہت توجہ سے پڑھے' انگریزی ادب کا مطالعہ کیا اور تخلیق کی سمت متعین ہو گئی۔ انھوں نے معمولی قسم کے بہت سے افسانے لکھے لیکن چھپوانے کے بجائے انھیں ضایع کر دیا۔

بہرحال یہ محنت ضایع نہیں ہوئی۔ اس نے مشق کا کام کیا۔

اپنے افسانوں کے لیے جس موضوع کا انھوں نے انتخاب کرلیا تھا اس پر آخر تک کاربند رہیں اور انھوں نے بعض بہت اچھے افسانے تخلیق کیے۔ "چوتھی کا جوڑا" اس کی عمدہ مثال ہے۔ متوسط مسلمان گھرانوں میں لڑکیوں کی شادی کا مسئلہ والدین کے لیے ہمیشہ ہی ایک پریشان کُن مسئلہ بنا رہا ہے۔ "چوتھی کا جوڑا" کی کبرا ایک سیدھی سادی لڑکی ہے جو گھر کی چار دیواری میں پلی بڑھی۔ بقول عصمت "نہ تو اس کی آنکھوں میں پریاں ناچیں، نہ اس کے رخسار پر زلفیں پریشاں ہوئیں، نہ اس کے سینے میں طوفان اٹھے، نہ اس نے ساون بھادوں کی گھٹاؤں سے مچل کر پریتم یا ساجن مانگے۔ وہ جھکی جھکی، سہمی سہمی جوانی جو نہ جانے کب دبے پاؤں اس پر رینگ آئی، ویسے ہی چُپ چاپ نہ جانے کدھر چل دی۔ میٹھا برس نمکین ہوا۔ اور پھر۔۔ کڑوا بن گیا۔"

جب منجھلے ماموں نے اپنے بیٹے راحت کے ان کے یہاں ٹھہرنے کی اطلاع دی تو کبرا کی ماں اس طرح بوکھلا گئیں جیسے راحت برات لے کر آگیا ہو۔ وہ آیا تو طرح طرح اس کی ناز برداریاں کیں پھر بھی بات نہ بنی اور کبرا کی ماں جو سلائی کے فن میں طاق تھیں انھیں آخر کار اپنی بیٹی کا کفن سینا پڑا۔

جنس نگاری عصمت کا سب سے پسندیدہ موضوع ہے۔ خود ان کے الفاظ میں "چٹ پٹے قسم کے واقعات" کو مزہ لے لے کر بیان کرنے کا انھیں بے حد شوق ہے۔ اس پر وہ لعنت ملامت کا نشانہ بھی بنیں اور ان پر فحش نگاری کے الزام میں عدالتوں میں مقدمے بھی چلے۔ "لحاف" ان کا ایسا افسانہ ہے جس نے کسی زمانے میں تہلکہ مچادیا تھا۔ ایک پکی عمر کے نواب صاحب اپنی بیوی کے بجائے نوجوان لڑکوں میں زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ بیگم جان نے منتیں مانیں مرادیں مانگیں مگر نواب صاحب اپنے راستے پر چلتے رہے۔ آخر کار بیگم جان کی خادمہ ربو نے سہارا دیا اور

انھیں گرتے گرتے سنبھال لیا- اس طرح وہ ہم جنسی میں مبتلا ہو گئیں- "بھول بھلیاں" رشتے کے بہن بھائیوں کے درمیان چُھپ چُھپ کر ملنے اور محبت کرنے کے بارے میں ہے- "تل" اور "گیندا" عصمت کی بدنام کہانیاں ہیں-

لیکن عصمت کی کہانیاں ہی بدنام نہیں' اپنی صاف گوئی اور بیباکی' تند لہجے اور تیکھے پن کے سبب خود عصمت بھی بدنام ہیں- اصل بات یہ ہے کہ منٹو کی طرح عصمت بھی سماج کے عیبوں کو آشکار کرنا چاہتی ہیں تاکہ ان کا علاج کیا جاسکے- ایک جگہ لکھتی ہیں "جب زخم میں مواد بھر جائے تو اس پر پٹیاں باندھنے سے بہتر ہے کہ نشتر لو اور جراحی شروع کردو-"

ادب میں عریانی کے مسئلے پر عصمت نے بڑے پتے کی بات کہی ہے- فرماتی ہیں "آپ ادب کی عریانی سے لرز جاتے ہیں- یہ نہیں دیکھتے کہ ادیب خود دنیا کی عریانی سے لرز اٹھا ہے اور وحشت کے مارے کانپ رہا ہے-" یہ ایک اچھی علامت ہے- دنیا کی عریانی پر ادیب کا لرزہ براندام ہونا اسے آمادہ کرتا ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں اس کی ایسی تصویر کشی کرے کہ دوسروں پر بھی یہی کیفیت طاری ہو جائے- اسی طرح اس عریانی کو بیخ و بُن سے اکھاڑ کر پھینکا جاسکتا ہے- اسی لیے عصمت نے ایک جگہ یہ رائے دی ہے کہ "اگر بٹن کھولنے سے زخم خشک ہو جاتے ہیں تو اسے عریانی نہیں کہتے-"

سماج جن بیماریوں میں مبتلا ہے' عصمت قارئین کو ان سے باخبر کر دیتی ہیں مگر ان کا علاج نہیں بتاتیں- نصیحت نہیں کرتیں- وہ تو بس ایک مشاہد کی طرح' ایک تماش بین کی طرح جو کچھ دیکھتی ہیں ہمیں آپ کو دکھا دیتی ہیں- ان سے بچنا' ان سے نفرت کرنا' انھیں دور کرنے کی تدبیریں کرنا ہمارا آپ کا کام ہے- فرماتی ہیں "سچا ادیب وہی ہے جو راہ نمائی سے کترا جائے- وہی لکھے جو اس کے دل کی گہرائی سے اُبھرتا ہے' جو وہ دیکھتا ہے' محسوس کرتا ہے' جو اس پر بیتتی ہے-"

عصمت پر لعنت ملامت کچھ زیادہ ہی ہوئی۔ سبب یہ کہ جب انھوں نے افسانے لکھنے شروع کیے تو وہ زمانہ آج سے مختلف تھا۔ تعلیم نسواں کا دستور کم تھا۔ افسانہ لکھنا اور شعر کہنا عورت کی بدنامی کا باعث ہوتا تھا۔ پردے کی پابندیاں سخت تھیں۔ زیادہ تر عورتیں گھر کی چار دیواری میں قید رہتی تھیں۔ مگر عصمت جرات مند تھیں کہ انھوں نے لکھا اور بے باکی سے لکھا۔

عصمت کو اپنے افسانوں کے لیے بہت سا جنسی مواد تو بچپن ہی میں مل گیا تھا۔ جب یہ بچی تھیں تو دوپہر کو محلے بھر کی عورتیں جمع ہو کر بیٹھ جاتی تھیں۔ لڑکیوں کو وہاں سے چلتا کر دیا جاتا تھا۔ عصمت کا بیان ہے کہ وہ کہیں چھپ کے' پلنگ کے نیچے گھس کے ان کی باتیں سنا کرتی تھیں۔ لکھتی ہیں جنس کا موضوع گھٹے ہوئے ماحول اور پردے میں رہنے والی بیویوں کے لیے بہت اہم ہے۔ وہ اسی پر بات چیت کیا کرتی تھیں۔ میری ناول نگاری اسی گھٹے ہوئے ماحول کی عکاسی ہے۔

عصمت کی عریانی کو ہدف ملامت بھی بنایا گیا لیکن ادب کے پارکھوں نے اسے سراہا بھی۔ ساتھ ہی ایک خامی کی طرف اشارہ بھی کیا۔ وہ جنسی معاملات چٹخارے لے لے کر بیان تو کرتی ہیں مگر ان کے افسانوں میں تفکر اور فلسفیانہ تجزیہ ناپید ہے۔ اس لیے یہ اعتراض وارد ہوتا ہے کہ ان کی عریاں نگاری کسی عظیم مقصد تک پہنچنے کا ذریعہ نہیں بذات خود ایک مقصد ہے اور یہ کوئی خوبی نہیں عیب ہے۔

نفسیاتی تجزیہ عصمت کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ دراصل جنسی معاملات کا ذہنی عمل سے گہرا رشتہ ہے۔ مثلاً کسی کو بچپن میں ایسا حادثہ پیش آسکتا ہے جو اس کے ذہنی رویے کو بدل دے۔ پھر یہ بدلا ہوا رویہ انسان کی زندگی کا رخ بدل دیتا ہے۔ عصمت کے افسانے "ننھی کی نانی" سے اس نقطۂ نظر کی وضاحت ہوجاتی ہے۔ ننھی کو اس کی نانی ایک گھر میں نوکری دلادیتی ہے۔ وہاں ایک ایسا حادثہ پیش آتا ہے جو اس کی آنے والی پوری زندگی کو برباد کردیتا ہے۔ دیکھیے

"سرکار خس خانے میں قیلولہ فرمارہے تھے۔ ننھی پنکھے کی ڈوری تھامے اونگھ رہی تھی۔ پنکھا رُک گیا اور سرکار کی نیند ٹوٹ گئی۔ شیطان جاگ اٹھا۔ ننھی کی قسمت سو گئی۔"

اس کے بعد عصمت لکھتی ہیں کہ "کچی کلی قبل از وقت توڑ کر کھلانے سے پنکھڑیاں جھڑ جاتی ہیں۔ ٹھونٹھ رہ جاتا ہے۔ ننھی کے چہرے پر سے نہ جانے کتنی معصوم پنکھڑیاں جھڑ گئیں۔ چہرے پر پھٹکار اور روڑا پن......" شاید اسی حادثے کا اثر تھا کہ جسم کی نشو ونما بھی ڈھنگ سے نہ ہوئی۔ ذہن میں ایسی کجی پیدا ہوئی کہ ابھی ایک سے آشنائی ہے۔ ذرا دیر میں دوسرے سے۔ عصمت کے افسانوں میں نفسیاتی تجزیہ جابجا ملتا ہے۔ بھول بھلیاں' گیندا' تل اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

ترقی پسند تحریک سے عصمت کی وابستگی بہت گہری تھی اور ان کے بہت سے افسانوں پر اس کا عکس صاف نظر آتا ہے۔ ان کی حقیقت نگاری بھی دراصل اسی تحریک کی عطائے خاص ہے۔ کچھ افسانوں میں محنت کشوں کی حمایت بہت نمایاں ہے۔ اس سلسلے کا سب سے اہم افسانہ "دو ہاتھ" ہے۔ محنت کشوں کا ایک کنبہ ایک ناجائز بچے کو اس لیے گلے لگالیتا ہے کہ کل وہ جوان ہوگا اور اس کے دو توانا ہاتھ اپنی مشقت سے بوڑھے ماں باپ کو سہارا دیں گے۔

ننھی کی نانی ساری زندگی چوری چکاری میں گھری رہی کیونکہ اس کے بغیر اس کی گزر بسر ممکن ہی نہ تھی۔ ان حرکتوں نے اس کی شخصیت کو مسخ کردیا کہ اس کا خالق بھی اپنی تخلیق پر شرمندہ ہوگیا۔ اس کی موت کا بھیانک منظر دیکھیے۔ اس دن اکڑوں بیٹھی ہوئی نانی دنیا کو ایک مستقل گالی دے کر چل بسیں! زندگی میں کوئی کل سیدھی نہ تھی۔ کروٹ کروٹ کانٹے تھے۔ مرنے کے بعد کفن میں بھی نانی اکڑوں لٹائی گئیں۔ ہزار کھینچ تان پر بھی اکڑا ہوا جسم سیدھا نہ ہوا...... حشر کے دن صور پھونکا گیا۔ نانی ہڑبڑا کر کھنکھارتی ہوئی اُٹھیں جیسے لنگر کی بھنک کان میں

پہنچ گئی ہو۔ فرشتوں کو صلواتیں سناتی، لشتم پشتم پل صراط سے اکڑوں گھسٹتی خدائے ذوالجلال والاکرام کے حضور میں لپکیں۔ انسانیت کی اتنی بڑی توہین دیکھ کر خدا کا سر شرم سے جھک گیا اور وہ خون کے آنسو رونے لگا۔

مقصدیت کو دراصل وہ ادب کے لیے ضروری خیال کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک ادب وقت گزاری اور تفنن طبع کا ذریعہ نہیں زندگی کو سنوارنے اور بہتر بنانے کا وسیلہ ہے۔ فرماتی ہیں "ادب دل بہلائی نہیں۔ وہ گراموفون نہیں کہ جب دل چاہا بجالیا۔ اسے تو زندگی کا آئینہ ہونا چاہیے تاکہ وہ جو کچھ دیکھے بیان کردے۔ معاشرے میں جو چیزیں ہیں انھیں کیوں پوشیدہ رکھا جائے۔"

عصمت کی زبان ان کی مقبولیت کا سب سے بڑا سبب ہے۔ وہ ہر طبقے کی زبان پر قدرت رکھتی ہیں۔ عام عورتوں کی زبان جیسی وہ لکھتی ہیں ایسی ابھی تک کوئی اور نہیں لکھ سکا۔ عام بول چال کے الفاظ اور محاورے وہ بڑی ہنرمندی کے ساتھ استعمال کرتی ہیں۔ تشبیہوں سے بھی وہ خوب کام لیتی ہیں۔ وہ بالکل سامنے کی تشبیہیں انتخاب کرتی ہیں مگر اس طرح کہ عبارت کی دلکشی بہت بڑھ جاتی ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو "...... ٹیڑھی میڑھی مورت جس پر کسی دیو نے دو گز لمبا پاؤں رکھ دیا ہو--- ٹھگنی موٹی کچوراسی جیسے کچی مٹی کا کھلونا کمہار کے گھٹنے تلے دب گیا ہو۔" ننھی کی نانی ننھی سے کہتی ہے "مال زادی، اُچھال چھکا۔ یہاں آن کر مری ہے۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے پنڈلیاں سوج گئیں۔"

یہ ہیں وہ خصوصیات جنھوں نے عصمت کے افسانوں کو خاص و عام میں ہردل عزیز بنادیا ہے۔

☆☆☆☆☆

قرۃ العین حیدر

قرۃ العین حیدر ہمارے عہد کی بہت بڑی افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے زرخیز قلم سے اردو فکشن کی ناقابل فراموش خدمت انجام دی ہے۔ انھوں نے افسانوں کے علاوہ ناولٹ اور ضخیم ناول بھی لکھے۔ ان کی تخلیقات ہزارہا صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔ ان کا دائرہ کار بھی بہت وسیع ہے۔ ماضی' حال اور استقبال تینوں کو انھوں نے اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے اور برصغیر یعنی ہندوستان' پاکستان' بنگلہ دیش کے علاوہ یورپ کو بھی کامیابی کے ساتھ اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔

رومانیت قرۃ العین حیدر کے ابتدائی افسانوں کی اساس ہے۔ ان کا ذہن رومانی ہے اور یہ خصوصیت انھیں اپنے والد سجاد حیدر یلدرم سے وراثت میں ملی ہے۔ اس کے علاوہ نذر سجاد حیدر کی رفاقت نے بھی رومانیت کے اس رجحان کو پختہ کیا۔ مس حیدر کے بہت کم افسانے ہیں جن میں رومانیت کی فضا کا غلبہ نہیں۔ جب طوفان گزر چکا' آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا' کیکٹس لینڈ' میں نے لاکھوں کے بول سہے' یہ داغ داغ اجالا' دیوار کے درخت' سنا ہے عالم بالا میں کوئی کیمیاگر تھا' ستاروں سے آگے' لیکن گومتی بہتی رہی' رقص شرر' ہم لوگ' جہاں کارواں ٹھہرا تھا' دجلہ بہ دجلہ' یم بہ یم' لندن لیٹر' جلاوطن' دکھلائیے لے جاکے اسے مصر کا بازار' میں چوری ڈھونڈن گئی۔ خالص رومانی افسانے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی رومانیت کا حجاب امتیاز علی کی رومانیت سے مقابلہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ش۔ اختر نے لکھا ہے کہ حجاب کے افسانوں کی بنیاد خالص تخیلی ہے۔ قرۃ العین کے یہاں حقیقت اور تخیل کی خوبصورت آمیزش ہے۔ حجاب کا ماحول سراسر خوابی' اخذ کیا ہوا اور الفاظ کے سہارے تراشا گیا ہے۔ مس حیدر کے یہاں انسانی زندگی جغرافیائی حقیقتوں' فطری مناظر اور ان سے وابستہ انسانی زندگیوں کے

سہارے ماحول کو پیش کیا جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ مس حیدر نے رومانس کو زندگی کے پس منظر میں تلاش کیا ہے۔ وہ ایک ان دیکھی دنیا کی جستجو اور زندگی کو تمام حسن کے ساتھ سمیٹنے کا تصور بھی رکھتی ہیں۔ رومان ان کے یہاں محض جسمانی اتصال کا نام نہیں بلکہ انسان دوستی اور ذہنی تسکین کا ذریعہ بھی ہے۔

بقول خورشید زہرہ عابدی : قرۃالعین حیدر کی زندگی میں رنگا رنگی اور رومان پرور عناصر ہر طرف بکھرے ہوئے تھے۔ ان کے افسانوں میں جابجا یہ عناصر مناظر فطرت کی شکل میں رونما ہوتے ہیں۔ قدم قدم پر وہ خیالوں اور خوابوں کی دنیا کی سیر کرتی نظر آتی ہیں۔۔ ''پریوں کی سرزمین' موسم سرما کی برفانی فضاؤں میں گلاب کی خوشبو' گل نیلوفر سے لدی وادیاں' انار کی کلیاں' آلوچوں سے بھری ٹہنیاں' ہولی ہو کس کے پردے' زرد گلابوں کے گچھے۔'' یہ وہ خوابناک تصویریں ہیں جو حیدر کے افسانوں میں رنگ بھرتی ہیں۔

اعلا طبقہ قرۃالعین حیدر کے افسانوں کا خاص طور پر مرکز رہا ہے۔ وہ اسی طبقے سے تعلق رکھتی ہیں۔ جاگیردارانہ ماحول میں ان کی پرورش ہوئی۔ یورپ میں اعلا تعلیم پائی۔ وہاں بھی امیر طبقے میں اٹھنا بیٹھنا رہا۔ پاکستان میں قیام رہا تو وہاں بھی ہائی سوسائٹی سے ہی انھیں سروکار رہا۔ واپس ہندوستان آنے کے بعد جن خاندانوں سے ان کے مراسم رہے وہ بھی اونچے طبقے سے ہی متعلق تھے چنانچہ انھیں اس طبقے کی زندگی کو بغور دیکھنے کا موقع ملا' آزادی کے بعد انھوں نے زمینداروں کے طبقے کو مٹتے اور جاگیردارانہ نظام کو ختم ہوتے دیکھا۔ اس صورت حال کی جھلکیاں ان کے ناولوں اور افسانوں دونوں میں نظر آتی ہیں۔

قرۃالعین اس طبقے کی کمزوریوں بلکہ کہنا چاہیے خباثتوں کو اکثر افسانوں میں بے نقاب کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے افسانے ''میں نے لاکھوں کے بول سہے'' کی مثال دی جاسکتی ہے۔ یہاں نوجوان لڑکے اور لڑکیاں آپس میں ملتے ہیں۔

ایک دوسرے کو پسند کرنے کے بعد ان کی دائمی رفاقت کی خواہش بھی دلوں میں پیدا ہوتی ہے لیکن ساری توجہ اس پر رہتی ہے کہ یہ شادی زندگی میں ترقی کا زینہ بن سکے گی یا نہیں۔ سرور کو یقین ہے کہ سلطانہ سے شادی کرکے وہ کم از کم انڈر سکریٹری تو ہو ہی جائے گا۔ گویا شادی بھی ایک کاروبار ہے۔

''ہاؤسنگ سوسائٹی'' بھی اسی طرح کا افسانہ ہے۔ اسے مس حیدر کا پہلا عظیم افسانہ کہا گیا ہے جس میں زندگی کو اس کے اصلی روپ میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش نظر آتی ہے۔ اونچے طبقے کی کمزوریوں اور خباثتوں کو تو حیدر بے کم و کاست پیش کردیتی ہیں لیکن محسوس ہوتا ہے کہ جاگیردارانہ عہد اور اس کی تہذیبی قدروں سے انھیں بہت ہمدردی ہے۔ اس ہمدردی کا اظہار مختلف افسانوں میں ہوا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے قرۃالعین حیدر کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ ان کا دامن بہت وسیع ہے۔ وہ ساری زندگی کو اپنے فن میں سمیٹ لینا چاہتی ہیں۔ بے شک جاگیردارانہ نظام' اس کا زوال' اونچے طبقے کے مسائل و مصائب ان کا پسندیدہ موضوع ہیں لیکن زندگی کے باقی گوشے بھی ان کی نظر سے محو نہیں ہوتے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ ان کا فن آفاقی ہے اور کائنات کے زیادہ سے زیادہ حصے کو اپنی آغوش میں لے لینا چاہتا ہے۔

عورت اور عورت کے مسائل' عورت کی بد نصیبی قرۃالعین کا خاص موضوع ہے۔ انھوں نے بار بار اپنے افسانہ و ناول میں اس حقیقت کا بہت تکلیف کے ساتھ ذکر کیا ہے کہ عورت بہرحال مرد کا سہارا لینے کے لیے مجبور ہے اور مرد ہمیشہ اس مجبوری کا فائدہ اٹھاتا ہے۔ وہ عورت کو اکثر منجدھار میں چھوڑ جاتا ہے۔ ہندوستانی معاشرے میں عورت کا استحصال ساری دنیا سے زیادہ ہوا ہے۔ افسانہ

"کارمن" کی ہیروئن رنک کا انتظار کرتی رہتی ہے مگر اسے خط لکھنے کا حوصلہ نہیں کرپاتی۔ "حسب نسب" کی چھمی اجو سے بیاہ دی جاتی ہے مگر وہ ایک عورت کو داشتہ رکھ لیتے ہیں۔ اجو فساد میں مارے جاتے ہیں۔ ان کی موت کی خبر سن کر چھمی کا انتظار ختم ہو جاتا ہے اور وہ منہ پر سفید دوپٹہ ڈال کر پھوٹ پھوٹ کے رونے لگتی ہے۔ نتیجہ آخر کار یہ ہوتا ہے کہ شاہ جہاں پور کی ایک رئیس زادی ایک گھر میں نوکرانی کی خدمت انجام دینے لگتی ہے۔

"اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو" صرف قمرن کا نہیں بلکہ ایک تہذیب کا المیہ ہے۔ عورت، جس کی زندگی میں اکثر تنہائی ہی ہوتی ہے اور جس کا انجام کبھی کبھی دربدری بھی ہوتا ہے، قرۃ العین کو جھنجھوڑ دیتی ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ "ہمارے سماج میں زیادہ تر عورتوں کی زندگیاں ہمیشہ سے ٹریجک رہی ہیں اور انھیں مزید بیوقوف بنانے کے لیے ستی ساوتری، وفا کی پتلی، ایثار کی دیوی کے خطاب دے دیے جاتے ہیں۔" اس لیے ان کا قلم یہ دہرانے پر مجبور ہے کہ :

اورے بدھاتا بنتی کروں، تورے پیّاں پڑوں بارم بار
اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو، چاہے نرک دیجیو ڈار

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں عورت کا ذکر تو بے حساب ملتا ہے مگر ان کے یہاں جنس سے مکمل لاتعلقی نظر آتی ہے، عابدی نے لکھا ہے کہ ان کے افسانوں میں جنسی تقاضوں کے بجائے جنس کا شعور نظر آتا ہے۔ ان کے افسانوں کی ہیروئن بلند خیالی اور بلند کرداری کے باوجود حرماں نصیب ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں :

"اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر نے عورت کو کائناتی مسائل کا ایک حصہ بنا کر دیکھا ہے۔ عورت یہاں عورت نہیں رہ گئی بلکہ ایک وسیع تر مخلوقات کا جزو ہے، پوری انسانی زندگی کی اکائی ہے جو وقت کا شکار بھی ہے اور شکاری بھی۔ ان کے افسانوں میں یہی عورتیں محمد باغ کلب سے لے کر

ہوائی اڈوں اور لندن کی محفلوں، ایران اور ترکی کی رہ گزاروں میں ایک
نامعلوم سے مبہم درد کے ساتھ بھٹکتی نظر آتی ہیں۔"

ہجرت اور اس سے پیدا ہونے والی صورت حال کو بھی قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ۱۹۴۷ء میں ہندوستان تقسیم ہوا۔ سارے ملک میں فسادات شروع ہوگئے۔ اس کے نتیجے میں بہت سے خاندان اپنا اپنا گھربار چھوڑ کر دوسرے ملک کے لیے نکل کھڑے ہوئے۔ فسادات اور ہجرت نے فن کاروں سے بہت سے یادگار افسانے لکھوائے۔ کرشن چندر نے "ہم وحشی ہیں" حیات اللہ انصاری نے "شکستہ کنگورے" منٹو نے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" عصمت نے "جڑیں" انتظار حسین نے "اجودھیا" جیسے لافانی افسانے لکھے۔ اس سلسلے میں قرۃ العین حیدر کا افسانہ "جلاوطن" بڑا پُراثر افسانہ ہے۔

اس افسانے میں اپنوں سے بچھڑ جانے کا غم، انسانی رشتوں کے ٹوٹ بکھرنے کا کرب، دربدری کی صعوبتیں بڑے فن کارانہ انداز میں بیان ہوئی ہیں۔ کل تک معاشرے میں جن کو عزت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا، جو سوسائٹی کا محور تھے راتوں رات اپنے ماحول سے بچھڑ کر ایک اجنبی سرزمین پر جا پہنچتے ہیں۔

زبان و بیان کے اعتبار سے بھی قرۃ العین حیدر کے افسانے بہت پُرکشش ہیں۔ زبان پر انھیں بڑی قدرت حاصل ہے اور افسانے کے موضوع کے لحاظ سے وہ زبان کا انتخاب کرتی ہیں۔ عام طور پر وہ سادہ، رواں مگر شگفتہ زبان استعمال کرتی ہیں لیکن حسب ضرورت کہیں اشارات و کنایات سے کام لیتی ہیں تو کہیں رنگینی و رعنائی سے۔ بعض جگہ تو زبان بالکل شاعرانہ ہوگئی ہے۔ افسانہ "رقص و شرر" میں مسرت کی تلاش کا جذبہ جاری و ساری ہے لیکن جابجا تحیر کی فضا غالب ہو جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر ہماری زبان کی بہت بڑی افسانہ نگار ہیں۔ منٹو اور بیدی کے بعد کسی فن کار کا نام لیا جا سکتا ہے تو وہ قرۃ العین حیدر ہی ہیں۔

☆☆☆☆☆

سوانح نگاری کا فن

دنیا میں آج تک جو کچھ کہا گیا یا لکھا گیا وہ کہنے والے یا لکھنے والے نے یا تو اپنے بارے میں کہا اور لکھا یا پھر اس کائنات کے بارے میں جو اس کے گرد پھیلی ہوئی ہے۔ پہلی شکل میں یہ آپ بیتی ہوئی اور دوسری شکل میں جگ بیتی۔ آپ بیتی اور جگ بیتی سوانح ہی کے دو روپ ہیں۔ فرصت کے زمانے کے لوگ جب سردیوں کی لمبی رات کاٹتے' الاو کے گرد بیٹھتے تھے تو ایک دوسرے سے کہتا تھا' بھائی کچھ سناؤ کہ وقت گزرے۔ وہ پوچھتا تھا آپ بیتی سناؤں کہ جگ بیتی۔ عام طور جواب ملتا تھا کہ آپ بیتی تو روز ہی بیتتی ہے' جگ بیتی سناؤ۔ یہ جگ بیتی سوانح ہے اور آپ بیتی خود نوشت سوانح۔ دیکھا آپ نے سوانح کا دائرہ کتنا وسیع ہے۔ آئیے پہلے یہ سمجھنے کی کوشش کریں کہ سوانح ہے کیا۔

سوانح کی تعریف کرتے ہوئے کارلائل نے اسے فرد کی داستان حیات بتایا ہے۔ ایمرسن کا خیال ہے کہ جب کوئی عظیم انسان عظیم تر انسان کی زندگی کی تشریح کرتا ہے تو سوانح عمری وجود میں آتی ہے۔ لیکن اس کے برعکس "لائف آف اسٹرلنگ" کے مصنف نے ایک دعوا کیا ہے اور اپنی تصنیف میں اسے ثابت کر دیا ہے۔ وہ یہ کہ کسی معمولی انسان کے سفر زندگی کی روئداد بھی ایسی دلکشی کے ساتھ پیش کی جا سکتی ہے کہ وہ بڑے بڑے آدمیوں کی توجہ کا مرکز بن سکے۔ اس کے باوجود حقیقت یہی ہے کہ جن ہستیوں نے ناقابل فراموش کارنامے انجام دیے ان کے بارے میں لوگ زیادہ سے زیادہ جاننا چاہتے ہیں۔ ولیم کوپر کا ارشاد بجا ہے کہ وہ بے حقیقت لوگ جو بھلائے جانے کے لیے پیدا ہوئے ہیں انھیں زندہ رکھنے کی کوشش بے سود ہے۔

غرض سوانح عمری ایک ایسی تصنیف ہے جس میں کسی شخصیت (اور یہ

شخصیت اہم ہو تو کیا کہنا) کی زندگی میں پیش آنے والے واقعات کی ایسی تصویر پیش کی جاتی ہے جو ہر لحاظ سے مکمل ہو' اس میں پیش کیے گئے واقعات قارئین کے لیے پُرکشش ہوں' انداز بیان پُر تاثیر ہو۔ جو سوانح نگار ان شرطوں کو پورا کرے اسے کامیاب سوانح نگار کہا جاسکتا ہے۔

سوانح کی اہمیت دیگر اصناف ادب کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ سوانح سے لطف بھی حاصل ہوتا ہے کیونکہ یہ فکشن کی طرح بلکہ اس سے زیادہ دلچسپ ہوتی ہے۔ اس میں افادیت بھی ہوتی ہے کیونکہ اس کے ذریعے ہمیں عظیم شخصیتوں کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہے۔ عظیم سائنس داں' مذہبی رہنما' مفکرّ' محبِّ وطن' نڈر سپاہی' سماجی کارکن جن کے احسانات سے دنیا گراں بار ہے' انھیں یاد کرنے کا' ان کو خراج عقیدت پیش کرنے کا اس سے بہتر طریقہ کیا ہوسکتا ہے کہ ہم ان کی سوانح کا مطالعہ کریں۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق فرماتے ہیں کہ عظیم انسانوں کے پُر عظمت کارنامے پڑھ کر ہمارے دلوں میں بھی اُن جیسا بننے اور کچھ کر گزرنے کی خواہش پیدا ہوتی ہے۔

سوانح نگاری کا فن بڑا نازک اور بہت دشوار فن ہے۔ اس کی دشواریاں ناول و افسانہ سے کہیں بڑھ کر ہیں۔ کسی شخصیت کی سوانح مرتّب کرنا اور پوری طرح اس سے عہدہ برآ ہوجانا ایسا ہی ہے جیسے کوئی تلوار کی دھار پر چل کر بہ سلامت پار اتر جائے۔ آئیے دیکھیں کہ سوانح لکھنے میں مصنف کو کِن دشوار مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔

سوانح نگار کو سب سے پہلے صاحبِ سوانح کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔ اسے دیکھنا چاہیے کہ جس کی سوانح لکھنے کا وہ ارادہ کررہا ہے وہ شخصیت اس قابل ہے یا نہیں کہ اس کی سوانح لکھی جائے۔ پھر یہ دیکھے کہ وہ خود اس کی زندگی کے تمام

پہلوؤں سے پوری واقفیت رکھتا ہے یا نہیں۔ یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ مصنف اس شخصیت کے تمام پہلوؤں پر روشنی ڈال سکتا ہے یا نہیں۔ اگر اس کے دل میں شخصیت کا احترام ہے تو وہ اس کے عیبوں کو چھپائے گا۔ اس سے عداوت ہے تو خوبیوں کو کم کرکے اور عیبوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرے گا۔

مصنف میں دیانت داری، جفاکشی اور چھان بین کا شوق نہ ہو تو وہ ہرگز کامیاب سوانح نگار نہیں بن سکتا۔

اگلا مسئلہ مواد کی فراہمی کا ہے۔ کسی شخصیت کے بارے میں، کن ذرائع سے کیا کیا مواد حاصل ہو سکتا ہے، قلم اٹھانے سے پہلے مصنف کو یہ ساری باتیں جاننی چاہئیں۔ ان ساری شرطوں پر غور کرنے اور ان پر پورا اُترنے کے بعد ہی مصنف کو اپنے کام کا آغاز کرنا چاہیے۔

یہاں ایک آخری بات یہ ذہن میں رکھنے کی ہے کہ سوانح عمری کے علاوہ ایک شے خود نوشت سوانح بھی ہے۔ یعنی وہ سوانح جو مصنف خود اپنے بارے میں لکھے۔ اردو میں سوانح عمریاں بھی موجود ہیں اور خود نوشت سوانح بھی۔

سوانح نگاری کا آغاز و ارتقا ابتداءً دکن میں ہوا۔ وہاں کی مثنویوں میں سوانح کے اولین نقوش دیکھے جا سکتے ہیں۔ نصرتی نے اپنے والد، اپنے مربّی علی عادل شاہ اور دیگر شخصیتوں کی سیرت و سوانح نہایت عمدگی سے بیان کی ہے۔ ان کے علاوہ رومی، ذوقی اور دیگر مثنوی نگاروں نے بھی اس طرف توجہ کی ہے۔ اس کے بعد شعرائے اردو کے تذکروں کا دور شروع ہوتا ہے۔ تذکرہ نگاروں نے بے حد اختصار سے کام لیا۔ اکثر نے تو شاعر کا نام یا تخلص لکھا اور نمونے کے طور پر ایک شعر پیش کردیا۔ سیرت و سوانح نگاری کو وہ اپنی ذمہ داری خیال نہیں کرتے تھے۔

محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' اردو شاعروں کا تذکرہ بھی ہے اور اردو ادب کی تاریخ بھی۔ لیکن ان دونوں سے زیادہ اہم اس کی ایک اور خصوصیت

ہے۔ انھوں نے بہت سی ادبی شخصیتوں کی سیرت و سوانح بھی پیش کی ہے۔ تحقیقی نقطۂ نظر سے اس کا پایہ بہت بلند نہ سہی لیکن یہ اعتراف ضروری ہے کہ اردو ادب کی بہت سی شخصیتیں "آب حیات" میں سانس لیتی نظر آتی ہیں۔

آزاد کے زمانے میں ہندوستان انگریزی تسلط میں چلا گیا تھا اور ہمارے بزرگ ادیب ادب کے انگریزی نمونوں سے متاثر ہو رہے تھے۔ ان بزرگوں میں مولانا حالی اور علامہ شبلی دو ایسی شخصیتیں ہیں جنھوں نے انگریزی نہ جاننے کے باوجود ادب کے انگریزی نمونوں سے شناسائی حاصل کی اور اپنی تصانیف سے اردو ادب کے دامن کو وسیع کیا۔ ان دونوں نے سوانح نگاری کی طرف بھی توجّہ کی۔ یہاں ان دونوں کے سوانحی کارناموں کا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

مولانا حالی کی سوانح نگاری

اردو ادب میں حالی کی کئی حیثیتیں ہیں۔ وہ شاعر ہیں' مقالہ نگار ہیں' نقاد ہیں اور سوانح نگار ہیں لیکن تنقید اور سوانح دو اصناف ایسی ہیں جو ان کے احسان سے گراں بار ہیں۔ انگریزی نہ جاننے کے باوجود انھوں نے انگریزی ادب سے فیض اٹھایا اور اپنی تصانیف سے اردو ادب کو وسعت دی۔

مولانا حالی کے زمانے میں ملک کے سیاسی حالات نے جو کروٹ لی اس کا مولانا نے گہری نظر سے مشاہدہ کیا۔ انھوں نے ہوا کا رخ پہچانا اور وقت کا ساتھ دینے کا فیصلہ کیا۔ وہ اس اصول پر عمل پیرا تھے کہ جدھر کو زمانہ پھرے تم بھی ادھر کو پھر جاؤ۔ انھوں نے سرسید کو اپنا رہبر مانا اور اپنے قلم سے اردو ادب میں انقلاب پیدا کرنے کی سعی کی۔ اپنی قوم کو بیدار کرنے اور اس کا کھویا ہوا وقار بحال کرنے کے لیے مولانا حالی ضروری خیال کرتے تھے کہ قوم کے محسنوں کی سوانح لکھی جائیں۔ اس ضرورت پر انھوں نے بار بار زور دیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے چند اقتباسات :

☆ بیوگرافی علم اخلاق کی نسبت ایک اعتبار سے زیادہ سود مند ہے کیونکہ علم اخلاق سے صرف نیکی اور بدی کی ماہیت معلوم ہوتی ہے اور بیوگرافی سے اکثر نیکی کے کرنے اور بدی سے بچنے کی نہایت زبردست تحریک دل میں پیدا ہوتی ہے۔

☆ بیوگرافی چلا چلا کر اور سمندر کے طوفان کی طرح غل مچا کر یہ آواز دیتی ہے کہ جاؤ اور تم بھی ایسے ہی کام کرو۔

چنانچہ مولانا نے سوانح نگاری کی وادی میں قدم رکھا۔ انھوں نے حیات سعدی' یادگار غالب اور حیات جاوید تین سوانحی کتابیں لکھیں جن سے اردو ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔

حیات سعدی مولانا حالی کی پہلی سوانحی تصنیف ہے جو ۱۸۸۱ء میں مکمل ہوئی۔ اس سلسلے کی اہم بات یہ ہے کہ سوانح عمری لکھنے کے لیے سعدی جیسی شخصیت کا انتخاب مولانا حالی کے لیے نہایت مناسب تھا۔ فارسی ادب سے انھیں خاص شغف تھا اور کلام سعدی کا مطالعہ انھوں نے نہایت توجّہ سے کیا تھا۔ سعدی اور حالی کے مزاج میں بڑی مطابقت ہے۔ دونوں اپنی اپنی زبان کے قادر الکلام شاعر ہیں۔ دونوں ادب اور اخلاق کے گہرے رشتے پر ایمان رکھتے ہیں۔ دونوں سادگیِ بیان کے قائل ہیں۔

اس ذہنی یگانگت کے باوجود مولانا حالی حیات سعدی کا حق ادا نہیں کر پائے اور بہت اختصار سے کام لیا۔ اس معاملے میں ان کی دشواری کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے۔ معلومات کے جتنے ذریعے ہو سکتے تھے حالی نے ان سب کو کھنگالا۔ تمام تذکروں کا مطالعہ کیا اور جتنا مواد دستیاب ہُوا اسے استعمال کیا۔ مولوی عبدالحق نے درست فرمایا ہے کہ شہد کی مکھی کی طرح بوند بوند جمع کرکے حالی نے اپنی کتاب کا مواد اکٹھا کیا۔ البتہ بعض کوتاہیاں کھٹکتی ہیں' مثلاً سعدی کے مذہبی عقائد کو غیر

ضروری بتا کر قلم انداز کردیا۔
مولانا حالی سعدی سے بہت عقیدت رکھتے تھے اس لیے جا بجا ان کی وکالت کی ہے اور ان کی لغزشوں کو حق بجانب ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔

یادگار غالب مولانا حالی کی دوسری سوانحی کتاب ہے جسے شیخ اکرام نے حالی کی شاہکار تصنیف کہا ہے۔ یہ ۱۸۹۶ء میں مکمل ہوئی۔ وہ غالب کی شاعرانہ عظمت کے قائل تھے۔ اسی لیے ان کی سوانح پر قلم اٹھانے کا فیصلہ کیا۔ غالب کی زندگی پر لکھنے میں ایک طرف کچھ آسانیاں تھیں تو دوسری طرف کچھ دشواریاں بھی تھیں۔ آسانی یہ تھی کہ غالب سے مصنف کا عقیدت مندی کا تعلق تھا اور اکثر ان کی خدمت میں حاضر ہوتے تھے۔ غالب کے سلسلے میں مواد کی فراہمی چنداں دشوار نہ تھی لیکن اس میں یہ نزاکت بھی تھی کہ کسی ہم عصر کے بارے میں لکھنا طرح طرح کے اعتراضات کو دعوت دینا ہے۔
جفاکشی مولانا حالی کی عادت تھی۔ انھوں نے غالب کی تمام تصانیف جمع کرکے ان کا مطالعہ کیا۔ غالب سے قریبی تعلق رکھنے والوں سے رابطہ قائم کیا اور غالب کے بارے میں معلومات حاصل کیں۔
حالی نے غالب کی زندگی کے حالات، نجی باتوں اور اس عظیم شاعر کے لطائف و ظرائف کی طرف کم توجہ کی اور ان کی تصانیف کے تنقیدی مطالعے کی طرف زیادہ۔ اس کے باوجود یہ کتاب غالبیات کے سلسلے کی پہلی اہم کتاب ہے۔

حیات جاوید سرسید کی سوانح عمری ہے جو ۱۸۹۳ء میں شروع ہو کر ۱۹۰۱ء میں تکمیل کو پہنچی۔ یہ طویل مدّت سخت محنت میں گزری۔ اس کتاب کی تیاری کے سلسلے میں حالی نے علی گڑھ کا سفر کیا اور یہاں رہ کر تمام ضروری مواد سے فائدہ اٹھایا۔ حالی کی تینوں سوانحی تصانیف میں یہ سب سے مکمل اور بھرپور کتاب ہے۔

مولانا حالی کو عقیدت تو سعدی سے بھی تھی اور غالب سے بھی لیکن سرسید سے وہ بے حد متاثر تھے۔ مذہبی معاملات میں تو وہ سرسید سے اختلاف کرتے تھے لیکن ان کے ادبی نظریات سرسید کے افکار کا پرتو ہیں۔

مروّت حالی کا مزاج تھا۔ سرسید کے سلسلے میں تو انھوں نے کچھ زیادہ ہی مروت سے کام لیا ہے اور ان کی خامیوں پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے علامہ شبلی نے حیات جاوید کو مدلل مداحی اور کتاب المناقب کہا ہے۔ شبلی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ حالی نے اس کتاب میں انتہائی مدح سرائی سے کام لیا ہے۔

مولانا حالی نے حیات جاوید کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں حالات زندگی پیش کیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں سرسید کے کارناموں پر تفصیلی ریویو ہے، حالانکہ پہلے حصے میں اس کا مختصر ذکر ہو چکا تھا۔ اس طرح تکرار کا عیب بھی پیدا ہو گیا اور کتاب کی ضخامت بھی بہت بڑھ گئی۔ سرسید نے طویل عمر پائی اور اپنی عمر کے ایک ایک پل کو استعمال کیا۔ چنانچہ ان کے کارنامے بے حساب ہیں۔ کسی مختصر کتاب میں ان کو سمیٹ لینا ممکن ہی نہ تھا۔

مجموعی جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ سوانح نگاری کی صنف کو حالی کی ذات سے بہت فائدہ پہنچا۔ ان سے پہلے اردو میں اس صنف کی طرف توجہ نہیں ہوئی تھی صرف سیرت پاک کے چند نمونے موجود تھے۔ حالی نے تین سوانح عمریاں پیش کیں۔ پہلی کے بعد دوسری اور دوسری کے بعد تیسری سوانح عمری لکھی تو ان کا فن کئی ارتقائی مراحل سے گزر چکا تھا۔ اس وقت تک مغربی ادب کی واقفیت بھی بڑی حد تک عام ہو گئی تھی۔ چنانچہ حیات جاوید لکھتے وقت انھوں نے سرسید کے بارے میں فرمایا کہ "وہ ہم میں پہلا شخص ہے جس نے مذہبی لٹریچر میں نکتہ چینی کی بنیاد ڈالی ہے۔ اس لیے مناسب ہے کہ سب سے پہلے اسی کی زندگی میں اس کی پیروی کی جائے اور نکتہ چینی کا کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیا جائے۔" اس اعلان کے باوجود

سعدی، غالب اور سرسید کسی کے بھی عیبوں کو وہ عیب بتانے کے لیے تیار نہیں۔ مروّت ان کا مزاج ہے اور خطاپوشی ان کی عادت۔ لکھتے ہیں "ابھی وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بیوگرافی کرٹیکل طریقے سے لکھی جائے، اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کی کمزوریاں بھی دکھائی جائیں اور اس کے اعلا خیالات کے ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں۔" یہ مولانا حالی کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

دوسری بات یہ کہ حالی مذہب و اخلاق پر زیادہ زور دیتے ہیں، کسی شخصیت کے کارناموں کو ہی سب کچھ سمجھتے ہیں، اس کی زندگی، عادت مزاج، نجی باتیں نظر انداز ہو جاتی ہیں۔

حالی نے تینوں سوانح عمریوں میں سادہ و سہل زبان استعمال کی ہے۔ یادگار غالب کی نثر میں تو احساس کی کارفرمائی کسی حد تک نظر آتی ہے باقی دونوں کتابوں میں صرف خیالات ہیں جو سادہ زبان میں پیش کر دیے گئے ہیں۔

مولانا حالی کا یہ کارنامہ بہرحال ناقابل فراموش ہے کہ اردو میں سوانح نگاری کا شوق عام کیا اور اس صنف کی اہمیت واضح کی۔

علامہ شبلی کی سوانح نگاری

اردو سوانح نگاری میں علامہ شبلی کا بڑا حصّہ ہے۔ علی گڑھ جانے سے پہلے وہ مولوی شبلی تھے اور بس۔ سرسید نے اس جوہر قابل کو پہچانا اور اپنے کالج میں پروفیسر بنا دیا۔ یہاں سرسیّد کی صحبت، سرسید کے کتب خانے اور کھلی ہوئی فضا نے شبلی کو مولوی سے ایک زبردست صاحبِ قلم بنا دیا۔ اسلام کی گم شدہ عظمت یاد دلانے کے لیے انھوں نے سلسلۂ ناموران اسلام کے تحت متعدد سوانح عمریاں لکھنے کا منصوبہ بنایا۔ ان میں خلیفہ مامون الرشید، امام ابو حنیفہ، فاروق اعظم اور سرور کائنات کی سوانح عمریاں شبلی کا ناقابل فراموش کارنامہ ہیں۔

المامون (۸۹-۱۸۸۷ء) اس سلسلے کی پہلی کتاب ہے۔ یہ دو حصّوں میں تقسیم ہے۔ پہلے حصّے میں مامون الرشید کی ولادت، تعلیم و تربیت، ملک کی اندرونی جنگیں اور متعدد فتوحات شامل ہیں۔ دوسرا حصّہ زیادہ اہم ہے۔ اس میں مامون کے اخلاق وعادات کا تفصیلی بیان ہے۔

کتاب کے مطالعے سے مصنف کی محنت، ذوق جستجو اور دیانت داری کا اندازہ ہوتا ہے۔ مامون، شبلی کی پسندیدہ شخصیت ہے لیکن دیانت داری کا اتنا خیال رکھا گیا ہے کہ شبلی نے اس کی کمزوریوں پر پردہ نہیں ڈالا۔ ایک جگہ لکھتے ہیں "اس غیر متوقع فتح کی خوشی نے مامون الرشید جیسے رقیق القلب انسان کو بھی سنگدل بنادیا کہ اس نے اپنے بھائی کے خون آلود سر کو مسرت سے دیکھا اور جوش خوشی میں سجدۂ شکر ادا کیا۔" اسی طرح اس کی دوسری کمزوریوں پر بھی روشنی ڈالی ہے مثلاً عفو ودرگزر کی حد سے بڑھی ہوئی عادت، اپنے فرائض کی طرف سے لاپروائی، کنیزوں اور لونڈیوں کی طرف رجحان۔

دلچسپ قصوں اور حکایتوں نے کتاب کو دلچسپ بنادیا ہے، حد سے بڑھی ہوئی تفصیل البتہ کہیں کہیں ناگوار ہوتی ہے۔ کتاب کا اچانک خاتمہ بھی کھٹکتا ہے۔

سیرۃ النعمان (۱۸۹۱ء) امام ابو حنیفہ کی سوانح عمری ہے۔ اس کے بھی دو حصے ہیں۔ پہلا حیات اور دوسرا ان کے کارناموں پر مشتمل ہے۔ امام کے شاگردوں کا بھی تفصیل کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے۔ علامہ شبلی حنفی مسلک پر کاربند تھے اور امام ابو حنیفہ کا بے حد احترام کرتے تھے۔ امام کے بارے میں ان کے معتقدوں میں طرح طرح کے قصے مشہور تھے مگر شبلی نے ان سب کو قلم انداز کیا اور صرف انہی باتوں کو اپنی کتاب میں بیان کیا جو تحقیق کی کسوٹی پر پوری اتریں۔

الفاروق اس سلسلے کی تیسری کتاب ہے جو نہ صرف تاریخ اسلام بلکہ تاریخ عالم

کی عظیم شخصیت حضرت عمر فاروقؓ کے بارے میں ہے۔ ان کی زندگی سادگی، شجاعت اور دیانت داری کا شاندار مجموعہ تھی۔ ان کا سیاسی شعور بھی بے مثال تھا۔ انھوں نے ایسا ملکی نظام قائم کیا جو سیاست عالم کی تاریخ میں آج تک یادگار ہے۔

اس کتاب کو مکمل کرنے کے سلسلے میں علامہ شبلی کو کئی سخت مرحلوں سے گزرنا تھا۔ ممکن ہی نہ تھا کہ اس کتاب میں سرکار دوعالمؐ کا ذکر نہ آتا یا حضرت ابوبکر صدیقؓ کا ذکر نہ آتا اور اندیشہ تھا کہ ان عظیم شخصیتوں کے مقابلے میں فاروق اعظم کی عظمت کا سورج گہنا جاتا۔ مگر شبلی ان مشکل مقامات سے بڑی خوش اسلوبی سے گزرے ہیں۔ حضرت عمر کے تدبر، ملکی انتظام، ان کی نجی زندگی، ذاتی قابلیت و سیرت، فطری سادگی، علمی رجحانات جیسے تمام پہلوؤں پر انتہائی فنی پختہ کاری کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔

الغزالی اور سوانح مولانا روم قیام حیدر آباد کے زمانے میں ۱۹۰۲ء میں لکھی گئیں۔ اس زمانے میں شبلی کی پوری توجہ علم الکلام کی طرف تھی۔ اس موضوع پر مواد اکٹھا کرنے کے دوران امام غزالی اور مولانا روم کی سوانح سے متعلق کافی معلومات دستیاب ہوگئی اور مصنف نے فیصلہ کیا کہ پہلے ان دونوں کی سوانح عمریاں شائع کردی جائیں۔ یہ دونوں کتابیں فن سوانح نگاری کی کسوٹی پر پوری نہیں اترتیں۔

سیرۃ النبیؐ (۱۹۱۰ء) شبلی کے سوانحی سلسلے کی آخری مگر سنہری اور تابناک کڑی ہے۔ یہ کتاب اس وقت لکھی گئی جب مسلسل لکھنے کے بعد ان کے فن پر پوری طرح نکھار آچکا تھا۔ سوانح نگاری کے فن پر انھیں پوری دسترس حاصل ہوگئی تھی اور نثر نگاری میں وہ اپنے تمام ہم عصروں سے سبقت لے جاچکے تھے۔ اپنی اس معرکہ آرا آخری تصنیف کو شبلی اپنی زندگی کا حاصل اپنے فن کی معراج اور توشۂ

آخرت خیال کرتے تھے۔ کتنے فخر سے فرماتے ہیں :

عجم کی مدح میں عباسیوں کی داستاں لکھی
مجھے چندے مقیمِ آستانِ غیر ہونا تھا
مگر اب لکھ رہا ہوں سیرتِ پیغمبرِ خاتمؐ
خدا کا شکر ہے یوں خاتمہ بالخیر ہونا تھا

شبلی بڑی یکسوئی کے ساتھ اس طرف متوجہ ہوئے۔ معتبر مواد فراہم کیا' دشمنانِ اسلام کے اعتراضات کے دنداں شکن جواب تلاش کیے اور جب لکھنے بیٹھے تو فصاحت و بلاغت کا دریا بہا دیا۔ سیرۃ النبی کے بیشتر حصّوں سے شعریت چھلکی پڑتی ہے۔ درست کہا گیا کہ سیرۃ النبی کا پہلا حصہ دماغ سے اور دوسرا دل سے لکھا گیا۔ افسوس یہ معرکہ آرا کتاب مکمل نہ ہو سکی۔

مجموعی جائزہ لیا جائے تو اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ سوانح نگاری میں اولیت کا تاج تو مولانا حالی کے سر پر ہی سجانا پڑتا ہے لیکن بعض معاملات میں علامہ شبلی ان سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ "یادگار غالب" میں تو لطف زبان موجود ہے مگر باقی دونوں سوانح عمریاں اس سے محروم ہیں۔ شبلی کی زبان میں بڑی دلکشی ہے۔ ان کی تحریروں سے قاری کو ادبی مسرت حاصل ہوتی ہے۔

شبلی کی سوانح عمریوں کو اس لیے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی کہ انھوں نے بے حد برگزیدہ ہستیوں کا انتخاب کیا۔ سرور کائنات' حضرت عمر فاروقؓ' امام ابو حنیفہ ایسی شخصیتیں ہیں کہ ان کا نام آتے ہی سر احترام سے جھک جاتا ہے۔ امام غزالی اور مولانا روم بھی کچھ کم لائق احترام نہیں۔

علامہ شبلی نے ہر سوانح پر بے حد محنت کی ہے' بہت تلاش و تحقیق سے کام لیا ہے اور نہایت شگفتہ زبان اختیار کی ہے۔ مہدی الافادی نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ کسی زبان میں اس سے بہتر مجموعۂ خیال ممکن نہیں۔

مکتوب نگاری کا فن

مکتوب ایک نثری صنف ہے۔ ہمارے ادبی سرمایے میں منظوم خطوط بھی مل جاتے ہیں مگر ان کی گنتی زیادہ نہیں۔ خط کے لیے جس بے تکلفی اور جس بے ساختہ پن کی ضرورت ہے وہ شعری پیراے میں ممکن نہیں۔ وہاں تو طرح طرح کی پابندیوں کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ وزن ہو' قافیہ و ردیف کا اہتمام ہو۔ خیر یہ دونوں تو اب شاعری کے لیے بھی ضروری نہیں۔ انھیں جانے دیجیے مگر استعارہ و تشبیہ سے شعر کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔ ایک اور چیز ہے جو نہایت اہم بھی ہے اور محنت طلب بھی۔ شاعر کو بڑی عرق ریزی اور بہت غور و فکر کے بعد ایک ایک لفظ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ خط عام طور پر اس کی مہلت نہیں دیتا۔ کبھی کبھی تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ لیٹر بکس کے سامنے کھڑے ہو کر جیب سے پوسٹ کارڈ نکالا' قلم برداشتہ چند سطریں لکھیں اور خط لیٹر بکس کے حوالے کردیا۔ غرض خط کے لیے تو نثر ہی موزوں ہے۔

نثری اصناف میں سب سے اہم مکتوب ہے۔ اس کے بغیر چارہ نہیں۔ یہ ایک شوق بھی ہے اور ضرورت بھی۔ عالم' کم علم' بے علم ہر طرح کا آدمی خط لکھنے یا خط لکھوانے پر مجبور ہے۔ اسی لیے خط لکھنے کا کوئی ایک بندھا ٹکا انداز نہیں۔ جتنے خط اتنے انداز۔ خط بھیجنے والا کون ہے' وصول کرنے والا کون ہے اور خط بھیجنے کا سبب کیا ہے۔۔۔۔ یہ تینوں چیزیں مل کر خط کا مواد اور اسلوب متعین کرتی ہیں۔

خطوط کی اقسام پر غور کیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ خط کی ایک قسم تو وہ ہے جسے ہم شوقیہ خط کا نام دے سکتے ہیں۔ یعنی وہ خط جو دل بہلانے کو' وقت گزارنے کو' تنہائی کا احساس دور کرنے کو' کسی دوست یا عزیز سے ہم کلام ہونے کو لکھا جائے۔ غالب کے بیشتر خطوط اسی زمرے میں آتے ہیں۔ ان کا اپنا بیان ہے کہ میں

اس تنہائی میں خطوں کے بھروسے جیتا ہوں۔ یعنی جس کا خط آیا میں نے جانا کہ وہ شخص تشریف لایا۔ خدا کا احسان ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا جو دو چار خط نہیں آرہتے ہوں بلکہ ایسا بھی دن ہوتا ہے کہ دو دو بار ڈاک کا ہرکارہ خط لاتا ہے۔ ایک دو صبح کو، ایک دو شام کو۔ میری دل لگی ہو جاتی ہے۔ دن ان کے پڑھنے اور جواب لکھنے میں گزر جاتا ہے۔"

مولانا ابوالکلام آزاد جب قلعہ احمد نگر کی جیل میں تھے تو باہر کی دنیا سے رابطہ منقطع ہو گیا تھا۔ نہ کسی سے ملنے کی اجازت تھی، نہ کسی کو خط لکھنے کی۔ ایسے میں دل کا غبار نکالنے کو وہ ایک دوست کے نام خط لکھتے رہے اور محفوظ کرتے رہے۔ یہ بھی ایک شوق کی بلکہ خود مولانا کے الفاظ میں "ذوق مخاطبت" کی تسکین ہوئی۔ بعد کو یہ خط "غبار خاطر" کے نہایت مناسب نام سے شائع ہوئے۔

خط کی ایک اور قسم ہے جسے کاروباری خط کہا جاتا ہے۔ اس خط کے پیچھے شوق نہیں ضرورت کارفرما ہوتی ہے۔ کسی کتب فروش کو خط لکھ کر کتابیں منگائی جاتی ہیں۔ رجسٹرار اوفس سے امتحان کے نمبر طلب کیے جاتے ہیں۔ روزگار دفتر سے ملازمت کا فارم منگایا جاتا ہے۔ میونسپلٹی کے کسی افسر کو خط لکھ کر محلے کی صفائی کی طرف متوجہ کیا جاتا ہے۔ یہ سب کاروباری خطوط کہلاتے ہیں۔

اسلوب نگارش کے لحاظ سے بھی خطوں کو تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ کاروباری خطوں کی زبان سادہ اور عام فہم ہوتی ہے۔ یہاں زیادہ سوچ بچار کا موقع نہیں ہوتا۔ ضرورت پڑنے پر قلم اٹھایا اور خط لکھ دیا لیکن شوقیہ خط عموماً فرصت کے اوقات میں لکھے جاتے ہیں۔ یہاں عبارت آرائی بھی ممکن ہے، زبان کی نوک پلک سنوارنے کا وقت بھی میسر ہوتا ہے۔

خط کی طرز تحریر کا دارومدار اس پر ہے کہ مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کا علم کتنا اور ذوق کیسا ہے۔ عالم کسی عالم کو خط لکھے گا تو زیادہ امکان اس بات کا ہے کہ انداز

عالمانہ ہوگا۔ علامہ شبلی، سرسید اور مولوی نذیر احمد کے خطوط اس کی مثال ہیں۔
ان کا مزاج شعری اور طبیعت نفاست پسند ہوگی تو شعری وسائل سے زیادہ کام لیں
گے۔ مولانا آزاد اور مہدی افادی کے خطوط اس کی مثال ہیں۔ مولانا عبدالماجد
دریابادی کا رجحان فلسفے کی طرف تھا تو انھوں نے فلسفیانہ خطوط لکھے۔ عام آدمی کے
خطوط عموماً کاروباری ہوتے ہیں اور سیدھی سادی زبان میں لکھے جاتے ہیں۔

القاب و آداب خطوط کا لازمی حصہ ہیں اور انہی سے آغاز ہوتا ہے۔ غالب
نے بغیر القاب و آداب کے بھی چند خطوط لکھے۔ یہ ان کی جدّت طراز طبیعت کا
نتیجہ تھا ورنہ اس قاعدے کی پابندی کی جاتی ہے اور اسے ترک کرنے کی چنداں
ضرورت بھی نہیں۔

انگریزی میں تو عام طور پر ڈیر یا مائی ڈیر سے سارا کام چلا لیتے ہیں۔ بعض
لوگوں نے اردو میں بھی اسے رواج دیا گو اس کی ضرورت نہیں تھی۔ ہماری زبان
میں بے شمار القاب و آداب ہیں۔ بڑوں کے لیے الگ، چھوٹوں کے لیے الگ اور
ہم رتبہ مکتوب الیہ کے لیے جداگانہ۔ حسب ضرورت ان کا استعمال کیا جاتا ہے۔
اسی طرح خط کے آخر میں مکتوب نگار اپنا نام لکھنے سے پہلے مخلص، نیازمند، آپ کا
اپنا اور اسی طرح کے بہت سے الفاظ ہیں جن میں سے کوئی استعمال کرتا ہے۔ یہاں
بھی مکتوب الیہ سے اپنے تعلق کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ غالب نے بعض خطوں
میں لکھا ہے "جواب کا طالب، غالب۔" مزاح پیدا کرنے کو قافیہ بھی ملا دیا ہے۔
ہمارا یہ منشا ہرگز نہیں کہ آپ غالب کی پیروی کریں یا قافیہ ملانے کی کوشش کریں۔

راز و نیاز مکتوب کی ایک خاص صفت ہے۔ یہاں مکتوب نگار مکتوب الیہ سے
سرگوشیاں کرتا ہے۔ اسی لیے بزرگوں سے یہ نصیحت سنتے آئے ہیں کہ دوسرے کا
خط کبھی نہیں پڑھنا چاہیے۔ ممکن ہے اس میں کوئی ایسی بات ہو جو وہ آپ کو نہیں

بتانا چاہتا۔ جسے ہم اپنا سمجھتے ہیں خط میں اس کے آگے دل کھول کے رکھ دیتے ہیں۔ پھر بھی ہر بات ہر ایک کو نہیں بتائی جاتی خواہ وہ کتنا ہی اپنا کیوں نہ ہو۔ غالب کے خطوط جب ان کے ایک شاگرد نے چھاپنے چاہے تو انھوں نے یہ کہہ کر مخالفت کی کہ "ان میں نج کی باتیں ہیں۔" لیکن جب کسی شخص کا رُتبہ بہت بلند ہو جاتا ہے تو اس کی ہر تحریر عام دلچسپی کا موجب بن جاتی ہے اور اس کے خطوط تو لوگ خاص طور پر پڑھنا چاہتے ہیں کیونکہ یہ خطوط مصنّف کی زندگی پر بہت روشنی ڈالتے ہیں۔

خطوط کی اہمیت پر کئی پہلوؤں سے غور کیا جاسکتا ہے۔۔ یہ ہیں ادبی اہمیت' تاریخی اہمیت اور سوانحی اہمیت۔ ہر زبان میں خطوں کی ایک بہت بڑی تعداد ایسی ہوتی ہے جن کو ادب میں بلند مقام حاصل ہوتا ہے۔ بعض خطوط کو تاریخی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ کچھ مکتوب نگار صرف ذاتی اور نجی باتیں ہی قلمبند نہیں کرتے بلکہ اپنے عہد و ماحول پر بھی اظہار خیال کرتے ہیں جس سے کبھی سیاسی صورت حال پیش نظر ہو جاتی ہے' کبھی لفظوں میں معاشرت کی تصویر اُبھر آتی ہے' جو تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں ان کا ذکر درمیان میں آجاتا ہے یا جو مسائل درپیش ہیں ان پر اظہار خیال ہو جاتا ہے۔

سوانحی نقطۂ نظر سے خطوں کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ خطوں سے مصنف کے بارے میں بہت سی ایسی اہم باتوں کا علم بھی ہو جاتا ہے جو کسی اور ذریعے سے معلوم نہیں ہو سکتیں۔ کوئی شخص اپنی جن کمزوریوں کو چھپانا چاہتا ہے خطوں میں اکثر وہ باتیں بے اختیار اس کے قلم سے نکل جاتی اور آنے والی نسلوں کے لیے محفوظ رہ جاتی ہیں۔

کیسی عجیب بات ہے کہ اچھا خط لکھا کسی ایک شخص کو جاتا ہے لیکن اسے پڑھتے ہزار لوگ ہیں۔ ناول و افسانہ سے زیادہ' تاریخ و سوانح سے بڑھ کر مکاتیب کو قدر و منزلت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔

غالب کی مکتوب نگاری

لازوال انگریزی نظم "فردوس گم شدہ" کے خالق ملٹن کے بارے میں ایک نقادِ نے کہا تھا کہ اس نے یہ شہرۂ آفاق نظم نہ کہی ہوتی اور صرف اپنا نثری شہ پارہ "اریوپے جی ٹیکا" تصنیف کیا ہوتا تو بھی انگریزی ادب میں اس کا وہی رتبہ ہوتا جو آج ہے۔ یہ قول نقل کرنے کے بعد پروفیسر خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں :

"خاکم بدہن اگر دیوان غالب نہ ہوتا اور صرف خطوط غالب ہوتے تو بھی غالب غالب ہی رہتے۔"

بے شک غالب جتنے بڑے شاعر ہیں اتنے بڑے نثر نگار بھی ہیں۔ اردو زبان جس روپ رنگ کے ساتھ ہم تک پہنچی ہے اس میں تین بزرگوں کا خون جگر شامل ہے یہ ہیں میرامّن، غالب اور سرسید۔ میرامّن نے بول چال کی زبان کو پہلی بار ادبی زبان کا رتبہ عطا کیا۔ غالب نے اپنے خطوط سے یہ ثابت کردیا کہ سادہ نگاری کا ایک انداز ایسا بھی ہوسکتا ہے جس پر ہزار بناؤ سنگار نثار کیے جاسکتے ہیں۔ آگے چل کر سرسید نے اسے ایک عالمانہ وقار بخشا اور یہ بے مایہ سی زبان جسے حقارت سے ریختہ یعنی گری پڑی زبان کہا جاتا تھا دیکھتے ہی دیکھتے علم و حکمت کے خزانوں سے مالامال ہوگئی۔ مراد یہ کہ اردو نثر کی بنیادوں کو استوار کرنے میں خطوط غالب کا رول بہت نمایاں ہے۔ غالب کے خطوط نہ ہوتے تو سرسید کے مضامین بھی نہ ہوتے۔

خطوط غالب کی دلکشی کا راز

ان خطوط کی دل کشی کا اصل راز یہ ہے کہ اس زمانے میں خط لکھنے کا جو انداز تھا مکتوب نگار نے اسے خیرباد کہہ دیا اور روش عام سے ہٹ کر یہ خطوط لکھے۔ شاعری کا معاملہ ہو یا مکتوب نگاری کا، غالب نے کسی کے نقش قدم پر چلنے کو کسر شان سمجھا۔ انھوں نے اپنا راستہ آپ نکالا۔ اب اس کی تفصیل ملاحظہ ہو :

جدّت پسندی : مکتوب نگاری میں غالب کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ خط لکھنے کا جو طریقہ اس وقت رائج تھا غالب نے اسے یکسر رد کردیا۔ مکتوب نویسی کے مروّجہ انداز کو وہ کتنا ناپسند کرتے ہیں مندرجہ ذیل تحریر سے اس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے :

> "کیوں سچ کہیو' اگلوں کے خطوط کی تحریر کی یہی طرز تھی (یہاں اپنی تحریر کی تعریف مقصود ہے) ہائے کیا اچھا شیوہ ہے! (یہ اس زمانے کے انداز تحریر پر طنز ہے) جب تک یوں نہ لکھو وہ خط ہی نہیں ہے۔ چاہ بے آب ہے' ابر بے باراں ہے' نخل بے میوہ ہے' خانہ بے چراغ ہے' چراغ بے نور ہے۔ ہم جانتے ہیں تم زندہ ہو' تم جانتے ہو ہم زندہ ہیں۔ امر ضروری کو لکھ لیا' زوائد کو اور وقت پر موقوف رکھا۔"

اسی خط میں میر مہدی مجروح کو شکایتاً لکھا ہے کہ تم کو خط نویسی کی محمد شاہی روشیں پسند ہیں کہ "یہاں خیریت ہے' وہاں کی عافیت مطلوب ہے۔ خط تمہارا بہت دن کے بعد پہنچا۔ جی خوش ہوا۔" غالب نے جن طریقوں کو رد کردیا یا جن میں ردوبدل کی ان کی تفصیل یہاں پیش کی جاتی ہے :

۱۔ مدتوں سے رواج چلا آرہا تھا کہ مکتوب الیہ کو خوش کرنے کے لیے لمبے لمبے القاب لکھے جائیں۔ ان القاب کو ایک طرح کی مدح سرائی کہنا چاہیے۔ اور ایسی مدح سرائی جو قصیدے میں بھی دشوار ہو۔ غالب نے یہ القاب و آداب موقوف کردیے اور ان کی جگہ مختصر القاب استعمال کیے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں۔ "میرا طریقہ یہ ہے کہ مکتوب الیہ کو آواز دیتا ہوں اور کام کی بات شروع کردیتا ہوں۔" چنانچہ ان کے القاب بہت مختصر ہوتے ہیں۔ مثلاً :

> بھائی' مہاراج' صاحب' برخوردار' میری جان' جان غالب' بندہ پرور' قبلہ و کعبہ' بھائی صاحب' کیوں صاحب۔

اور یہ دلچسپ طرز تخاطب : جانا! عالی شانا!

کبھی کبھی ذرا لمبے القاب بھی لکھے ہیں جیسے تفتہ کو "کاشانۂ دل کے ماہِ دو ہفتہ' منشی ہرگوپال تفتہ (مکتوب الیہ کو ماہِ دو ہفتہ یعنی چودھویں کا چاند کہہ کر تشبیہ سے بھی کام لیا اور ہفتہ' تفتہ کا قافیہ بھی ملادیا) والیِ رام پور کو اس طرح مخاطب کرتے ہیں :

"مشفق و مہربان' نواب کلب علی خان کو غالب نیم جان کا سلام قبول ہو۔"

یہ قافیہ پیمائی اور لمبے القاب کہیں مکتوب الیہ کو خوش کرنے کے لیے ہیں اور کہیں صرف یہ ثابت کرنے کے لیے کہ دیکھو ہمیں عاجز نہ سمجھنا' مکتوب نویسی کی قدیم روش میں بھی ہم کسی سے کم نہیں۔

آج بھی دستور ہے کہ خط کے خاتمے پر اپنے نام سے پہلے آپ کا نیاز مند یا آپ کا مخلص وغیرہ لکھتے ہیں۔ پہلے یہ عبارت اور بھی لمبی ہوتی تھی۔ کہیں کہیں غالب نے بھی تفریحاً اس طرح کی عبارت لکھی ہے "جواب کا طالب غالب" لیکن انھوں نے اس تکلف کو بھی بالائے طاق رکھ دیا۔ عام طور پر آخر میں وہ صرف اپنا نام لکھ دیتے ہیں بلکہ کہیں تو نام بھی نہیں لکھتے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں "لو ہم اپنا نام نہیں لکھتے' دیکھتے ہیں تم ہمیں پہچان جاتے ہو یا نہیں۔" اور کون ہوگا جو غالب کو ان کے طرزِ تحریر سے نہ پہچان جائے۔ اسی طرح بعض خطوط کو بغیر القاب کے بھی شروع کر دیا ہے۔

۴۔ آج تک یہ دستور چلا آتا ہے کہ کسی کو دعا یا سلام لکھنا ہو تو خط کے آخر میں لکھتے ہیں۔ ذرا سوچیے یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ کوئی اس کا بُرا مان جائے کہ جب ساری باتیں نمٹ گئیں اور پھر بھی جگہ بچ رہی تو ہمیں سلام لکھ دیا۔ خط کے آخر میں سلام لکھنے کے دستور کے غالب نے پرزے اڑا دیے' کسی کو دعا یا سلام لکھنا ہو تو وہ کبھی بالکل شروع میں لکھتے ہیں۔ کبھی بالکل آخر میں اور کبھی درمیان میں۔ وہ بھی اس طرح کہ کوئی نئی بات پیدا ہو جائے۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط کے درمیان میں لکھتے ہیں :

"میر سرفراز حسین کو میری طرف سے گلے لگانا اور پیار کرنا' میر نصیرالدین کو دعا اور شفیع احمد صاحب کو سلام کہنا' میرن صاحب کو نہ سلام نہ دعا' بس یہ خط پڑھادو۔"

یہ انداز کہ "نہ سلام نہ دعا' بس یہ خط پڑھادو' ہزار دعا سلام سے بڑھ کر ہے۔ کیوں کہ اس جملے کے ایک ایک لفظ میں بے پناہ پیار بھرا ہوا ہے۔

۳۔ اسی طرح خط میں تاریخ کی بھی جگہ مقرر ہے کہ شروع میں لکھو تو بالکل اوپر کنارے پر ورنہ بالکل نیچے لکھو۔ غالب ایسا بھی کرتے ہیں اور کبھی خط کی عبارت میں جہاں جی چاہا شروع' درمیان' آخر میں تاریخ لکھ دی۔ مطلب یہ کہ جو دنیا کرتی ہے وہ کرنا ان کے بس کی بات نہیں۔ ان کا مزاج دنیا سے الگ اور بالکل نرالا تھا۔ ایک خط میں لکھا ہے اور سچ لکھا ہے "بھائی میں اپنے مزاج سے لاچار ہوں۔"

۴۔ غالب کے زمانے تک خطوں میں عبارت آرائی' بے جا لفّاظی' حد سے زیادہ تصنع اور بناوٹ کا بہت زیادہ رواج تھا۔ خطوط غالب کا اردو نثر پر سب سے بڑا احسان یہ ہے کہ ان عیبوں کا خاتمہ ہوا اور بول چال کی عام زبان سے کام لیا جانے لگا۔ خطوط غالب کی یہ سب سے اہم خصوصیت ہے اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس پر ذرا تفصیل سے روشنی ڈالی جائے۔

بول چال کی زبان : غالب نے اپنے خطوں میں بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے۔ یہ ردعمل تھا اس مصنوعی زبان کا جس کا اس زمانے میں چلن تھا۔ اس وقت مکتوب نویسی کی اصل زبان تو فارسی تھی مگر اردو میں بھی خط لکھے جانے لگے تھے۔ انداز ان کا بھی فارسی جیسا تھا۔ یعنی لفظوں کی بے حد ریل پیل' حد سے زیادہ مبالغہ اور تصنّع' غالب نے اس کے برعکس بات چیت کا انداز اختیار کیا۔ کئی خطوں میں لکھا ہے کہ یہ خط و کتابت نہیں' بے تکلف بات چیت ہے۔ ایک جگہ

لکھتے ہیں :

"میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنادیا ہے۔ ہزار کوس سے بہ زبان قلم باتیں کیا کرو، ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو۔"

بہت سے خطوں کی شروعات ہی اس طرح ہوتی ہے جیسے بے تکلف بات چیت کی جارہی ہو، چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

ارے کوئی ہے، ذرا یوسف مرزا کو بلا ئیو، لو صاحب وہ آئے۔

میاں لڑکے! کہاں پھر رہے ہو؟ ادھر آؤ، خبریں سنو۔

اہاہا میرا پیارا مہدی آیا۔ آؤ بھائی۔ مزاج تو اچھا ہے؟ بیٹھو

کیوں صاحب روٹھے ہی رہو گے یا کبھی منو گے بھی اور

اگر کسی طرح نہیں منتے تو روٹھنے کی وجہ تو لکھو۔

آؤ میرزا تفتہ میرے گلے لگ جاؤ، بیٹھو اور میری حقیقت سنو

کیوں یار! کیا کہتے ہو؟ ہم کچھ آدمی کام کے ہیں یا نہیں۔

میر مہدی کے خط میں میرن صاحب کو کوئی پیغام دینا چاہتے ہیں تو یہ نہیں کہتے کہ میرا پیغام ان تک پہنچادو بلکہ ایک ڈرامائی انداز اختیار کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو :

"میرن صاحب کہاں ہیں؟ کوئی جائے اور بُلا لائے (اور فرض کر لیتے ہیں کہ وہ تشریف لے آئے) حضرت آیئے، السلام علیکم، مزاج مبارک....."

زیادہ تر خطوں میں یہی انداز ملتا ہے جیسے خط نہ لکھ رہے ہوں باتیں کر رہے ہوں۔ بعض جگہ تو ڈرامے کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ اس کی تفصیل آگے آتی ہے۔

شوخی و ظرافت : غالب کے مزاج میں ظرافت بہت زیادہ تھی۔ اس لیے مولانا حالی نے انھیں حیوان ظریف کہا ہے۔ نجی زندگی میں اور بے تکلف دوستانہ محفلوں میں وہ اپنے چٹکلوں اور لطیفوں کی پھلجڑیاں سی چھوڑتے رہتے

تھے- یہ پُرلطف باتیں دوستوں اور پرستاروں کی زبانی دور دور پہنچتی تھیں- مولانا حالی نے غالب کے مرثیے میں کیا خوب کہا ہے :

تھیں تو دلی میں اس کی باتیں تھیں
لے چلیں اب وطن کو کیا سوغات

یہ ظرافت آمیز باتیں غالب کے خطوں میں ہر طرف بکھری ہوئی ہیں- ان کا یہ ارشاد بجا ہے کہ ہر خط میں کوئی ایسی بات لکھنے کی کوشش کرتا ہوں جس سے مکتوب الیہ خوش ہو، کسی نے خط میں غالب سے روزہ نہ رکھنے کی شکایت کی- اسے جواب میں لکھتے ہیں :

"دھوپ بہت تیز ہے، روزہ رکھتا ہوں، مگر روزے کو بہلاتا رہتا ہوں- کبھی ایک کٹورا پانی پی لیا، کبھی حقّے کا کش لگا لیا، کبھی روٹی کا ٹکڑا کھا لیا-"

ایک دوست کی تیسری بیوی کا جس سے بڑی چاہت سے شادی ہوئی تھی انتقال ہو گیا- اس کے بارے میں لکھتے ہیں :

"اللہ اللہ ایک وہ لوگ ہیں کہ تین تین دفعہ اس قید سے چھوٹ چکے ہیں اور ایک ہم ہیں کہ ایک اگلے پچاس برس سے جو پھانسی کا پھندا گلے میں پڑا ہے تو نہ پھندا ہی ٹوٹتا ہے نہ دم ہی نکلتا ہے-"

انھوں نے ۱۲۷۷ ہجری میں اپنی موت کی پیشین گوئی کی تھی- یہ بھی ازراہ ظرافت تھی- ایک دوست نے تفریحاً لکھا کہ اس سال وبا بھی پھیلی مگر آپ سلامت رہے- جواب میں لکھتے ہیں :

"میاں ۱۲۷۷ھ کی بات غلط نہ تھی- میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا- واقعی اس میں میری کسرِ شان تھی- بعدِ رفعِ فسادِ ہَوا سمجھ لیا جائے گا-"

ایک اور مثال :

"میں جب حور کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی اور

ایک قصر ملا اور ایک حور ملی' اقامت جاودانی ہے اور اسی نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے' اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔"

خود سوانحی عنصر : غالب کے خطوط کو ان کی مکمل سوانح عمری کہا جا سکتا ہے' کیوں کہ مصنف کی زندگی' اس کے خاندان' اس کے آباواجداد کی ساری تفصیل ان خطوں میں موجود ہے۔ خواہ گفتنی ہو یا ناگفتنی' غالب کی زندگی کا کوئی واقعہ ایسا نہیں جو ان خطوں میں بیان نہ کیا گیا ہو۔ ان کے سارے غم اور ساری خوشیاں' تمام کامرانیاں اور تمام ناکامیاں ان اوراق میں نظر آجاتی ہیں۔ شراب نوشی کا ذکر' جُوا کھلانے کے جرم میں جیل جانے کا حال' ایک ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھنے کا واقعہ' پنشن بند ہونے اور دوبارہ جاری ہونے کا قصہ۔۔ غرض یہ خطوط غالب کی زندگی کی مکمل کتاب ہیں۔ ان کی زندگی کے ایام تنگ دستی اور بیماری میں گزرے۔ اس لیے حوصلہ مندی کے باوجود ان کی طبیعت پر افسردگی کا غلبہ نظر آتا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں :

"میرا حال اب یہ ہے کہ شعر کہنے کی روش اور اگلے کہے ہوئے اشعار سب بھول گیا مگر ہاں اپنے ہندی کلام میں سے ڈیڑھ شعر یعنی ایک مقطع اور ایک مصرع یاد رہ گیا ہے سو گاہ گاہ جب دل الٹنے لگتا ہے تب دس پانچ بار یہ مقطع زبان پر آجاتا ہے :

زندگی اپنی جب اس شکل سے گذری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

پھر جب سخت گھبراتا ہوں اور تنگ آتا ہوں تو یہ مصرع پڑھ کر چُپ ہو جاتا ہوں

اے مرگِ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے

غالب کی دلی : ان خطوں میں عہد غالب کی دلی کی سچی تصویر نظر آجاتی ہے۔ اس زمانے کا سب سے اہم واقعہ تھا ۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت جس نے ہزاروں گھر برباد کردیے اور دلی کو پوری طرح اُجاڑ دیا۔ اِس ہنگامے میں بے شمار ہندوستانی اور بہت سے انگریز مارے گئے۔ یہ غالب کی انسان دوستی ہے کہ وہ دونوں کی موت پر یکساں سوگوار نظر آتے ہیں :

> "انگریز کی قوم میں سے جوان روسیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے ان میں کوئی میرا امید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق، اور کوئی میرا دوست اور کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد۔ ہندوستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ معشوق، سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے۔ جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کو زیست کیوں کر نہ دشوار ہو۔ ہائے اتنے یار مرے کہ اب جو میں مروں گا تو کوئی میرا رونے والا بھی نہ ہوگا۔"

خطوط غالب کے جن پہلوؤں پر اب تک روشنی ڈالی گئی ہے وہ سب اہم ہیں۔ اردو ادب کے شائقوں اور غالب کے پرستاروں کے لیے یہ ایک بیش قیمت خزانہ ہیں لیکن ادب کے طالب علم کے لیے ان کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ جدید اردو نثر کی بنیاد انہی خطوط پر استوار ہے اردو زبان کے ارتقا میں ان کا نہایت اہم حصہ ہے اور یہاں اس پر گفتگو ضروری ہے۔

خطوط غالب کی زبان

خطوط غالب کی زبان کے بارے میں یہ غلط فہمی آج بھی موجود ہے کہ اس کا دائرہ محدود ہے اور پیچیدہ مسائل کو گرفت میں لینا اس کے بس کی بات نہیں۔ یہ خیال بالکل بے بنیاد ہے۔ خطوط غالب میں اگر ایک طرف افسانوی اور ڈرامائی انداز ملتا ہے تو دوسری طرف خالص علمی زبان کے نمونے بھی کچھ کم نہیں۔ انھوں

نے اپنے خطوں میں بہت سے علمی مسائل پر نہایت کامیابی کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ ان خطوں میں انھوں نے اپنے کئی شعروں کی تشریح خالص علمی انداز میں کی ہے۔ علمی نثر کا ایک پہلو استدلالی اندازِ بیان ہے۔ اردو میں استدلالی نثر کا بانی سرسید کو ٹھہرایا جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا پہلا نقش غالب کے خطوط میں ملتا ہے۔ غالب کس طرح دلیلوں سے اپنا نقطۂ نظر واضح کرتے ہیں اور کس طرح مخاطب کو قائل کرلیتے ہیں، اس کا اندازہ امین الدین خاں کے نام اس خط سے لگایا جاسکتا ہے :

"آج تک سوچتا رہا کہ بیگم صاحبہ قبلہ کے انتقال کے باب میں تم کو کیا لکھوں؟ تعزیت کے واسطے تین باتیں ہیں۔ اظہار غم، تلقین صبر، دعائے مغفرت، سو بھائی اظہار غم، تکلف محض ہے۔ جو غم تم کو ہُوا ہے ممکن نہیں کہ دوسرے کو ہُوا ہو۔ تلقین صبر بے دردی ہے۔ یہ سانحہ عظیم ایسا ہے جس نے غم رحلت نواب کو تازہ کیا۔ پس ایسے موقعے پر صبر کی تلقین کیا کی جائے۔ رہی دعائے مغفرت، میں کیا میری دعا کیا۔ مگر چوں کہ وہ میری مربیّہ اور محسنہ تھیں دل سے دعا نکلتی ہے۔"

بیانیہ نثر بھی علمی نثر کے ذیل میں آتی ہے۔ حالات، واقعات، اور مناظر کی تصویر کشی اس کا اصل مقصد ہے، غالب کو اس میں غیر معمولی مہارت حاصل ہے۔ ان کے خطوط میں ان کی اپنی اور دوسروں کی زندگی کے حالات اور بے شمار واقعات کا بیان ملتا ہے ان کے یہاں اس کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔ مثال کے لیے ذیل میں صرف دو سطریں پیش کی جاتی ہیں :

"صبح کا وقت ہے، جاڑا خوب پڑ رہا ہے، انگیٹھی سامنے رکھی ہے، دو حرف لکھتا ہوں، ہاتھ تاپتا جاتا ہوں۔"

علمی نثر کے پہلو بہ پہلو خطوط غالب میں تخلیقی نثر کے دل کش نمونے بھی موجود ہیں۔ تخلیقی نثر میں فن کار عام طور پر شعری وسائل کا استعمال کرتا ہے۔ جیسا

کہ غالب کے اس جملے میں نظر آتا ہے :

"کبھی اٹھتا ہوں تو بہ تکلف اتنی دیر میں جتنی دیر میں قد آدم دیوار اٹھتی ہے۔"

اس چھوٹے سے جملے میں تشبیہ بھی موجود ہے اور مبالغہ بھی۔ لیکن ایسی عبارت بھی ہو سکتی ہے جس میں شعری وسائل سے کام نہ لیا گیا ہو۔ اس کے باوجود وہ قاری کے جذبات کو متاثر کرتی ہو۔ دیکھیے :

میرا حال سنو کہ بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آگیا ہے۔

جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے اور خود در بدر بھیک مانگے وہ میں ہوں۔

صاحب قصور تمہارا ہے کیوں ایسے شہر میں رہتے ہو جہاں دوسرا میر مہدی بھی ہو۔

افسانوی اور ڈرامائی نثر بھی اسی ذیل میں آتی ہے اور غالب کو دونوں پر کامل قدرت حاصل ہے۔ اس کی مثال ہے غالب کا مشہور خط "سنو عالم دو ہیں۔ ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل۔" اسے تمثیلی اسلوب بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس خط کی چند سطروں میں غالب اپنی زندگی کی پوری کہانی استعارے کنائے میں سنا دیتے ہیں۔

ڈرامائی اسلوب کو بھی غالب نے بڑے سلیقے سے برتا ہے اس کی بہترین مثال غالب کا وہ خط ہے جس کے آغاز میں میرن صاحب سے ان کا مکالمہ ہوتا ہے :

"اے جناب میرن صاحب السلام علیکم

حضرت آداب"

پورا خط یہاں پیش کیا جاتا تو آپ زیادہ لطف اندوز ہوتے۔ لیکن طوالت کے خوف نے ہمیں مثالوں کو قلم انداز کرنے پر مجبور کر دیا۔ پھر بھی آپ نے اندازہ لگالیا ہو گا کہ غالب کے خطوں میں نثر کا کوئی ایک نہیں متعدد اسالیب موجود ہیں اور

انھیں جدید اردو نثر کا سرچشمہ کہا جائے تو یہ عین انصاف ہوگا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ غالب نے یہ خطوط شوقیہ طور پر اور وقت گزاری کے لیے لکھے تھے۔ یہ ان کا اپنا بیان ہے۔

"میں اس تنہائی میں صرف خطوں کے بھروسے جیتا ہوں، یعنی جس کا خط آیا میں نے جانا کہ وہ شخص تشریف لایا۔ خدا کا احسان ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا ہے جو اطراف و جوانب سے دو چار خط نہیں آرہتے ہوں بلکہ ایسا بھی دن ہوتا ہے کہ دو دو بار ڈاک کا ہرکارہ خط لاتا ہے۔ ایک دو صبح کو، ایک دو شام کو، میری دل لگی ہو جاتی ہے۔ دن ان کے پڑھنے اور جواب لکھنے میں گزر جاتا ہے۔"

غالب کو اس کا اندازہ بھی نہ ہوگا کہ جو کام وہ تفریحی مشغلے کے طور پر اور محض دل لگی کے لیے کر رہے ہیں وہ ایسا نتیجہ خیز ثابت ہوگا اور اپنا دل بہلانے اور دوستوں کو خوش کرنے کے لیے لکھے گئے ان خطوں کی بنیاد پر ایک جدید زبان کا ایسا قصر بلند تعمیر ہوگا جس کی رفعت و عظمت کا اپنوں اور بیگانوں سبھی کو اعتراف ہو۔

☆☆☆☆☆

ابوالکلام آزاد کی مکتوب نگاری

مولانا ابوالکلام آزاد کے بارے میں اجمل خاں نے "غبار خاطر" کے دیباچے میں لکھا ہے "حضرت مولانا کی زندگی مختلف اور متضاد حیثیتوں میں بٹی ہوئی ہے۔ وہ ایک ہی زندگی اور ایک ہی وقت میں مصنف بھی ہیں، مقرر بھی ہیں، مفکر بھی ہیں، فلسفی بھی ہیں، ادیب بھی ہیں، مدبر بھی ہیں اور ساتھ ہی سیاسی جدوجہد کے میدان کے سپہ سالار بھی ہیں۔" لیکن یہاں ہمیں مولانا کی صرف ادبی حیثیت سے سروکار ہے۔

وہ غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ ذہن اور حافظے کا یہ حال تھا کہ بارہ برس کی عمر میں فارسی کی تعلیم سے فارغ ہو چکے تھے اور عربی کی مبادیات سے واقف ہو گئے تھے۔ پندرہ برس کے بھی نہ تھے کہ طلبا کا ایک حلقہ ان سے درس لینے لگا تھا۔ سیاست کے میدان میں قدم رکھا تو وہاں کارواں سالار رہے، تصنیف و تالیف کی طرف متوجہ ہوئے تو وہاں بھی سربلند رہے۔ تحریر اور تقریر دونوں پر یکساں عبور تھا۔

مولانا کے رسائل "الہلال" اور "البلاغ" نے ملک میں سیاسی بیداری پیدا کرنے کا ناقابل فراموش کارنامہ انجام دیا۔ ان رسالوں میں مولانا کے اداریے اور مضامین ایسے مدلل اور اتنے پُرجوش ہوتے تھے کہ انھیں پڑھ کر اہل وطن کے دلوں میں آزادی کا ولولہ اور جدوجہد کا عزم پیدا ہو جاتا تھا تو دوسری طرف ایوان حکومت لرز اٹھتا تھا۔ مولانا نے ایک عدالت میں تحریری بیان پیش کیا تھا جو بعد کو "قول فیصل" کے نام سے شایع ہوا۔ اسے پڑھ کر مولانا کی خطابت اور ان کے زور بیان کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

مولانا کے خطوط کے کئی مجموعے شایع ہو چکے ہیں جن میں مکاتیب ابوالکلام آزاد، نقش آزاد، تبرکات آزاد، کاروان خیال اور غبار خاطر خاص طور پر قابل ذکر

ہیں لیکن ان میں سب سے زیادہ شہرت "غبار خاطر" کے حصے میں آئی۔ ذیل میں اس مجموعے پر تفصیل سے روشنی ڈالی جارہی ہے۔

غبار خاطر

"غبار خاطر" مولانا آزاد کے ان خطوط کا مجموعہ ہے جو ۱۹۴۲ء اور ۱۹۴۵ء کے درمیان زمانۂ اسیری میں لکھے گئے۔ مولانا کی زندگی کا بڑا حصہ قید و بند میں گزرا مگر اس بار قلعہ احمد نگر کی یہ اسیری ہر بار سے زیادہ سخت تھی کیونکہ اس بار نہ کسی سے ملاقات کی اجازت تھی، نہ کسی سے خط و کتابت کرنے کی۔ اس لیے مولانا نے دل کا غبار نکالنے کا ایک راستہ ڈھونڈ نکالا۔ اپنے ایک قدیم دوست مولانا حبیب الرحمٰن شروانی کے نام خط لکھ کر رکھتے رہے۔ جیل سے رہا ہوئے تو یہ خط "غبار خاطر" کے نام سے چھپوا کر انھیں بھیج دیے گئے۔ خاطر کے ایک معنی دل بھی ہیں۔ اس طرح غبار خاطر کا مطلب ہوا دل کا غبار۔ ایک خط میں شروانی صاحب کو مخاطب کر کے فرماتے ہیں "جانتا ہوں کہ میری صدائیں آپ تک نہیں پہنچ سکیں گی، تاہم طبعِ نالہ سنج کو کیا کروں کہ فریاد و شیون کے بغیر رہ نہیں سکتی۔ آپ سن رہے ہوں یا نہ سن رہے ہوں میرے ذوق مخاطبت کے لیے یہ خیال بس کرتا ہے کہ روے سخن آپ کی طرف ہے۔" ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ "لوگوں نے نامہ بری کا کام کبھی قاصد سے لیا کبھی بال کبوتر سے۔ ہمارے حصے میں عنقا آیا۔" (عنقا ایک خیالی پرندہ ہے جس کا کوئی وجود ہی نہیں۔ مطلب یہ کہ ہمیں کوئی نامہ بر میسر ہی نہ ہوا۔)

خطوط یا انشائیے؟ یہ سوال بار بار دہرایا گیا ہے۔ اور واقعی یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ ان خطوں کو کس خانے میں رکھا جائے۔ غبار خاطر میں بعض خطوط ایسے ہیں جو کسی سنجیدہ موضوع پر سنجیدہ انداز میں لکھے گئے۔ جیسے موسیقی کے

بارے میں خط' باغبانی کے بارے میں خط۔ ان میں بلاشبہ مضمون کی شان پائی جاتی ہے۔ بعض خط ہلکے پھلکے انداز میں لکھے گئے ہیں جیسے چڑیا چڑے کی کہانی والا خط۔ یہاں انشائیہ کا انداز غالب ہے۔ اسی لیے بعض اہل نظر نے یہ خیال ظاہر کیا کہ مولانا نے مضمون لکھے' انشائیے تحریر کیے اور انھیں خط کی شکل دینے کے لیے ہر خط کے شروع میں "صدیق مکرم" کا القاب ٹانک دیا' آخر میں دستخط فرمادیے 'ابوالکلام'۔ اور یہ خط "بن گئے۔"

اس دعوے کے ثبوت میں ایک دلیل یہ بھی دی جاسکتی ہے کہ خط وہ ہوتا ہے جس میں خط لکھنے والا بھی نظر آئے اور وہ بھی جسے خط لکھا جارہا ہے۔ غالب کے خط پڑھیے تو مکتوب الیہ بھی صاف نظر آتا ہے' کبھی اسے گدگدایا جارہا ہے' کبھی سوال جواب ہورہے ہیں' کہیں اس کے مسائل پر اظہار خیال ہورہا ہے۔ مولانا کے خط یک طرفہ ہیں۔ مطلب یہ کہ بس وہ اپنی بات کہے جارہے ہیں۔

ان خامیوں کے باوجود غبار خاطر کو خطوط کا مجموعہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کیونکہ بیشتر جگہ خط نگاری کی فضا قائم رہی ہے۔ غالب کے خط پڑھیے تو محسوس ہوتا ہے ایک ایک کرکے مکتوب نگار کے چہرے سے نقاب اترتے جارہے ہیں مگر مولانا اپنی شخصیت کو پردوں میں چھپاتے چلے جاتے ہیں۔ البتہ ایک خط ایسا بھی ہے جس میں مولانا ہمیں اپنے غم میں شریک کرلیتے ہیں۔ ان کی بیگم زلیخا سخت بیمار ہیں۔ اخبار میں ان کی علالت کی خبریں چھپ رہی ہیں۔ مولانا کو بے چینی سے اخبار کا انتظار رہتا ہے۔ جیلر ہر روز اخبار لے کر سیدھا ان کے کمرے میں آتا ہے۔ جیسے ہی اس کے دفتر سے نکلنے کی چاپ سنائی دیتی ہے' ان کا دل دھڑکنے لگتا ہے کہ خدا جانے آج اخبار میں زلیخا کے بارے میں کیا چھپا ہوگا لیکن وہ کسی طرح ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتے کہ ان کا صبر و سکون برباد ہوچکا ہے۔ لکھتے ہیں "میرے صوفے کی پیٹھ دروازے کی طرف تھی۔ اس لیے جب تک آدمی اندر آکر کھڑا نہ ہوجائے میرا چہرہ نہیں دیکھ سکتا۔ جب جیلر آتا تھا میں حسب معمول مسکراتے ہوئے اشارہ کرتا تھا

کہ اخبار ٹیبل پر رکھ دے اور پھر لکھنے میں مشغول ہو جاتا گویا اخبار دیکھنے کی کوئی جلدی نہیں۔ میں اعتراف کرتا ہوں کہ ساری ظاہر داریاں دکھاوے کا ایک پارٹ تھیں جس سے دماغ کا ایک مغرورانہ احساس کھیلتا رہتا تھا اور اس لیے کھیلتا رہتا تھا کہ کہیں اس کے دامنِ صبر و قرار پر بے حالی اور پریشاں خاطری کا کوئی دھبّا نہ لگ جائے۔" اور مولانا نے یہ دھبّا اس دن بھی نہ لگنے دیا جس دن زلیخا کی موت کی خبر اخبار میں شایع ہوئی۔ انسانی کمزوری کا یہ اعتراف ہمیں مولانا کے کتنا نزدیک کر دیتا ہے اور ہم ان سے کیسی اپنائیت محسوس کرنے لگتے ہیں!

شخصیت کا اظہار مکاتیب میں بہر حال ہو کے رہتا ہے۔ مولانا کی زندگی کے بارے میں بہت سی ایسی باتیں ہیں کہ ان خطوط میں نہ لکھی جاتیں تو شاید کسی طرح ہم تک نہ پہنچتیں۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کا خاندان ایسا قدامت پرست تھا کہ باہر کی ہوا کا وہاں گزر بھی نہ تھا۔ لکھتے ہیں "میری تعلیم ایسے گرد و پیش میں ہوئی جو چاروں طرف سے قدامت پرستی اور تقلید کی چار دیواری میں گھرا ہوا تھا اور باہر کی مخالف ہواؤں کا وہاں تک گزر ہی نہ تھا۔" مگر وہ تقلید کی اس چاردیواری سے نکلے اور انھوں نے اپنا راستہ الگ بنایا۔

ان خطوں سے ہی مولانا کی سحر خیزی کا پتا چلتا ہے۔ یہ عادت انھوں نے اپنے والد سے وراثت میں پائی تھی۔

یہ بات تو سبھی کے علم میں ہے کہ مولانا چائے نوشی کے شوقین تھے مگر یہاں بھی ان کا راستہ سب سے الگ تھا۔ وہ چینی چائے وہائٹ جیس مِن پیتے تھے جس کا ترجمہ انھوں نے "گوری چنبیلی" کیا ہے۔ وہ بھی اس طرح کہ دودھ کے بغیر۔ چینی کے بجائے مصری استعمال کرتے تھے۔ قید خانے میں جب ان کی مرغوب چائے میسر نہ آئی تو دیکھیے کیا حال ہوا۔ لکھتے ہیں "مجبوراً ہندوستان کی اسی سیاہ پتی کا جوشاندہ پی رہا ہوں جسے لوگ چائے کے نام سے پکارتے ہیں اور دودھ ڈال کر اس کا گرم

شربت بنایا کرتے ہیں۔"

ان خطوں سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ مولانا بے حد کم آمیز تھے۔ بھیڑ ہمیشہ انھیں ناگوار رہی۔ بچپن سے وہ تنہا نشینی کے عادی تھے۔

مولانا حسن پرست تھے۔ پھولوں سے انھیں بے حد پیار تھا۔ غبار خاطر کا ایک خط اس چمن کے بارے میں ہے جو انھوں نے قلعے میں آراستہ کرلیا تھا۔ موسیقی سے انھیں خاص شغف تھا۔ ایسے ماحول کے پروردہ تھے جہاں موسیقی کا گزر نہ تھا مگر انھوں نے میستا خاں سے تعلیم حاصل کی اور ستار بجانے کی مشق کی۔ ایک زمانے میں ان کا معمول رہا کہ رات کو ستار لے کر تاج محل چلے جاتے اور اس کی چھت پر جمنا کے رُخ بیٹھ جاتے۔ پھر جوں ہی چاندنی پھیلنے لگتی ستار پر کوئی گیت چھیڑ دیتے۔

انفرادیت مولانا کے مزاج میں داخل تھی۔ روش عام سے ہٹ کر چلنا ساری زندگی ان کا معمول رہا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں "ساری دنیا سے الٹی چال ہی میرے حصے میں آئی۔" اور حقیقتاً ان کا یہی مزاج تھا۔ لوگ جیل خانے میں قید تنہائی کو ایک اذیت ناک سزا خیال کرتے ہیں' مولانا اس تنہائی کو انعام سمجھتے تھے۔ صبح سویرے اُٹھنا نازک طبع اصحاب کو ناگوار ہوتا ہے' مولانا رات کے پچھلے پہر کو بیدار ہوجایا کرتے تھے۔

انانیت مولانا کے رگ وپے میں سرایت کیے ہوئے تھی۔ خودپسندی ان کے مزاج کا خاصہ تھی۔ وہ بلا کے ذہین تھے۔ ہم سبق ان کے ساتھ چل نہ پاتے تھے اور استاد ان کی ذہانت پر حیران ہوتے تھے۔ یہ حال تھا کہ جو پڑھا جزو ذہن بن گیا۔ حافظہ ایسا تھا کہ پوری پوری عبارتیں حفظ ہوجاتی تھیں۔ یہی نہیں بلکہ یہ بھی یاد رہتا تھا کہ یہ عبارت کس صفحے پر ہے۔ غبار خاطر کا مطالعہ کیجیے تو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے

کہ انھیں اردو، فارسی اور عربی کے کتنے شعر یاد تھے۔

جس شخص نے ایسا ذہن پایا ہو وہ اپنی صلاحیت پر ناز کرے اور اس کے مزاج میں انانیت پیدا ہو جائے تو یہ کوئی حیرت کی بات نہیں۔ جیل میں طبّی معائنے کا ذکر کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں "سول سرجن ہر شخص کا سینہ ٹھوک بجا کے دیکھتا رہا کہ کیا آواز نکلتی ہے؟ معلوم نہیں * پھیپھڑوں کی حالت معلوم کرنی چاہتا تھا یا دلوں کی۔ مجھ سے بھی معائنے کی درخواست کی۔ میں نے کہا میرا سینہ دیکھنا بے سود ہے۔ اگر دماغ کے دیکھنے کا کوئی آلہ ساتھ ہے تو کام میں لائیے۔"

فکر و فلسفہ ایک موج تہ نشیں کی طرح غبار خاطر کے ہر صفحے پر کار فرما ہے اور یہی مولانا کا مزاج ہے۔ ہر وقت سوچنا اور مسلسل سوچنا ساری زندگی مولانا کی عادت رہی۔ غبار خاطر کے بعض خطوں پر تو فلسفہ پوری طرح حاوی ہے اور بعض خطوں میں اس کی ہلکی ہلکی لہریں نظر آتی ہیں۔

اس سلسلے کا سب سے اہم خط وہ ہے جس میں فلسفہ، سائنس اور مذہب تینوں کا موازنہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ سائنس کا علم ناقص ہے، فلسفہ شکوک کے دروازے کھول دیتا ہے۔ البتہ مذہب ایک ایسی دیوار ہے کہ انسان کی دکھتی ہوئی پیٹھ اس کا سہارا لے سکتی ہے۔ چڑیا چڑے کی کہانی بظاہر ایک سیدھی سادی کہانی ہے لیکن یہاں فلسفہ خودی اور فلسفۂ جہد و عمل پیش کیا گیا ہے۔ وہ حوصلہ مند چڑا جسے مولانا نے "قلندر" کا خطاب دیا ہے دراصل ایک رہنما ہے اور ثابت یہ کرنا ہے کہ جب رہنما کے قدم منزل کی طرف اُٹھ جاتے ہیں تو قوم کا پورا کارواں اس کے پیچھے چل پڑتا ہے۔

ایک خط میں خوشی کا فلسفہ پیش کیا گیا ہے۔ مولانا فرماتے ہیں کہ اصل خوشی جسم کی نہیں دماغ کی خوشی ہے جو قید و بند میں بھی برقرار رہتی ہے کیونکہ "قید خانے کی چار دیواری کے اندر بھی سورج ہر روز چمکتا ہے اور چاندنی راتوں نے کبھی

قیدی اور غیر قیدی میں امتیاز نہیں کیا۔" یہ تو صرف چند مثالیں ہوئیں ورنہ اصلیت یہ ہے کہ غبار خاطر مولانا کے فلسفانہ افکار سے لبریز ہے۔

اسلوب نگارش

مولانا ابوالکلام آزاد کی انشا پردازی کا کمال یہ ہے کہ ان کی تحریر کے انداز ایک سے زیادہ ہیں۔ وہ متعدد اسالیب نثر پر قدرت رکھتے ہیں اور حسب ضرورت انھیں کامیابی کے ساتھ برتتے ہیں۔ الہلال و البلاغ کے اداریے اور مضامین گھن گرج اور پُر شکوہ انداز بیان کے متقاضی تھے۔ وہاں نیز قول فیصل میں یہی اسلوب پایا جاتا ہے "تذکرے" کے لیے علمی طرز تحریر کی ضرورت تھی۔ وہ وہاں موجود ہے۔ غبار خاطر خطوط کا مجموعہ ہے لیکن ان خطوط کے موضوعات الگ الگ ہیں اور ہر موضوع کا تقاضا بھی الگ ہے اس لیے موضوع کی مناسبت سے تحریر کے مختلف اسلوب اختیار کیے گئے ہیں۔ کہیں آسان عام فہم زبان ہے تو کہیں فارسی آمیز علمی زبان تو کہیں شعریت کا غلبہ ہے۔

عام فہم زبان غبار خاطر کے کئی خطوں میں نظر آتی ہے مگر وہیں جہاں موضوع اس کا مطالبہ کرتا ہے۔ مثلاً چڑیا چڑے کی کہانی ہرچند ایک علامتی کہانی ہے مگر ہے بہرحال کہانی۔ یہاں واقعات زیادہ اہم ہیں اور ان پر توجّہ کا مرکوز رہنا ضروری ہے۔ اس لیے یہاں سادہ و سہل زبان استعمال کی گئی ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا اس زبان پر بھی پوری قدرت رکھتے ہیں۔ ایک اور خط کا اقتباس ملاحظہ ہو :

> "لوگ ہمیشہ اس کھوج میں لگے رہتے ہیں کہ زندگی کو بڑے بڑے کاموں کے لیے کام میں لائیں لیکن یہ نہیں جانتے کہ یہاں ایک سب سے بڑا کام خود زندگی ہوئی یعنی زندگی کو ہنسی خوشی کاٹ دینا۔ یہاں اس سے زیادہ سہل کام

کوئی نہ ہوا کہ مرجائیے اور اس سے زیادہ مشکل کام کوئی نہ ہوا کہ زندہ رہیے۔ جس نے یہ مشکل حل کرلی اس نے زندگی کا سب سے بڑا کام انجام دے دیا۔"

فارسی آمیز زبان تو غبار خاطر کے ہر صفحے پر نظر آتی ہے۔ عربی فارسی پر مولانا کو کامل عبور حاصل تھا۔ وہ ان زبانوں کے الفاظ کثرت سے استعمال کرتے تھے۔ ان کی تقریباً تمام تحریریں اس کی گواہ ہیں۔ غبار خاطر کا پہلا خط ایک فارسی شعر سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد صرف ایک جملہ ہے جو یہاں نقل کیا جاتا ہے :

"دل حکایتوں سے لبریز ہے مگر زبان درماندۂ فرصت کو یارائے سخن نہیں۔ مہلت کا منتظر ہوں۔ ابوالکلام۔"

شعری زبان تو غبار خاطر کا وصف خاص ہے۔ یہی وہ صفت ہے جس کے سبب یہ کتاب اتنی مقبول ہوئی۔ ایک زمانے تک اس طرز تحریر کی پیروی کی جاتی رہی بلکہ آج بھی کی جاتی ہے۔ مکتوب نگار کی حیثیت سے غالب کا رتبہ آزاد سے بلند ہے لیکن خطوط غالب سے زیادہ مکاتیب آزاد کی پیروی کی جاتی رہی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ لائبریری میں غبار خاطر کا مقام نثر کے خانے میں نہیں، شاعری کے خانے میں ہونا چاہیے۔ غبار خاطر میں قدم قدم پر ایسے جملے ملتے ہیں جنھیں شعر کہنا زیادہ درست ہے۔ ان جملوں کو پڑھ کر قاری کے منہ سے اس طرح بے ساختہ داد نکلتی ہے جیسے غزل کے شعر کو سن کر ہی نکل سکتی ہے۔ دیکھیے چند مثالیں :

☆ اس کارخانۂ ہزار شیوہ و رنگ میں کتنے ہی دروازے کھولے جاتے ہیں تاکہ بند ہوں اور کتنے ہی بند کیے جاتے ہیں تاکہ کھولے جائیں۔

☆ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ ہم پھولوں کی سیج پر لوٹتے ہیں اور راحت نہیں پاتے۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کانٹوں پر دوڑتے ہیں اور ہر چبھن میں راحت و

سرور کی ایک دولت پاتے ہیں۔

غبار خاطر میں شعروں کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے اور اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ شعر یا مصرعے کو اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ اس سے جملہ پورا اور مطلب مکمل ہو جاتا ہے مثلاً : میں نے کاغذ لے لیا کہ دیکھوں "کس کس کی مہر ہے سرِ محضر لگی ہوئی۔" دوسری صورت یہ کہ عبارت میں کوئی بات کہی اس پر کوئی شعر یاد آگیا تو وہ دہرادیا۔ یہ شعری اسلوب غبار خاطر کے اثر سے اردو میں بہت مقبول ہوا۔ مولانا کے شعری اسلوب کا ایک تیسرا روپ بھی ہے وہ یہ کہ شعر سے کوئی ترکیب یا الفاظ کا مجموعہ مستعار لیا اور نثر میں استعمال کرلیا۔

شعری وسائل سے مولانا خوب کام لیتے ہیں۔ کہیں تشبیہ واستعارہ ہے، کہیں مجاز وکنایہ ہے کہیں لفظی ومعنوی صنائع ہیں تو کہیں تجسیم۔ تجسیم سے مراد یہ ہے کہ کسی بے جان شے کو جاندار مان لیتے ہیں۔ ان وسائل کے استعمال سے نثر میں شعر کا سا حسن پیدا ہو جاتا ہے اور قاری اس طرح لطف اندوز ہوتا ہے جیسے وہ کوئی شعر پڑھ رہا ہو۔ اب ملاحظہ ہوں چند مثالیں :

☆ جس قید خانے میں صبح ہر روز مسکراتی ہو، جہاں شام ہر روز پردۂ شب میں چھپ جاتی ہو، جس کی راتیں کبھی ستاروں کی قندیلوں سے جگمگانے لگتی ہوں، کبھی چاندنی کی حسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہوں، جہاں دوپہر ہر روز چمکے، شفق ہر روز نکھرے، پرند ہر صبح وشام چہکیں، اسے قید خانہ ہونے پر بھی عیش ومسرت کے سامانوں سے خالی کیوں سمجھ لیا جائے؟

☆ میری پچھلی زندگی مجھے قید خانے کے دروازے تک پہنچاکر واپس چلی گئی۔

طنز وظرافت کے بعض بہت اچھے نمونے غبار خاطر میں مل جاتے ہیں۔ ان

کے مزاج میں انانیت اور خود پسندی بلا کی تھی۔ انھیں اپنے ذہن کی بُرّاقی پر ناز تھا۔ اپنی معاملہ فہمی اور دور اندیشی کے آپ مداح تھے۔ ایسا انسان دوسروں کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے اور یہ حقارت طنز کو جنم دیتی ہے۔ یہ طنز مولانا کی اکثر تحریروں میں نظر آتا ہے اور ایسی عبارتوں کو جنم دیتا ہے کہ ''ہمیشہ عقل مند آدمی اِکاّ دُکاّ ہو گا۔ بھیڑ بیوقوفوں کی ہی رہے گی۔'' یا ''ماننے پر آئیں گے تو گائے کو خدا مان لیں گے۔ انکار پر آئیں گے تو مسیح کو سولی پر چڑھادیں گے۔''

ظرافت سے بھرپور مولانا کا وہ خط ہے جس میں باورچی کی تلاش کا ذکر ہے۔ لکھتے ہیں جیل کا سپرنٹنڈنٹ آخر کار ایک باروچی کو ڈھونڈ لایا مگر جب پتا چلا کہ اب باہر جانا ممکن نہیں تو یہ حال ہوا کہ ''وہ کھانا کیا پکاتا اپنے ہوش و حواس کا مسالہ کوٹنے لگا۔'' اور ''قید خانے میں جو اسے ایک رات دن قید و بند کے توے پر سینکا گیا تو بھونے تلنے کی ساری ترکیبیں بھول گیا۔ اس احمق کو کیا معلوم تھا کہ ساٹھ روپے کے عشق میں یہ پاپڑ بیلنے پڑیں گے؟ اس ابتدائے عشق ہی نے کچومر نکال دیا تھا' قلعے تک پہنچتے پہنچتے قلیہ بھی تیار ہو گیا۔'' دلچسپ واقعے کے علاوہ رعایت لفظی نے بھی اس خط میں بھرپور ظرافت پیدا کردی ہے۔

خلاصۂ کلام یہ کہ ''غبار خاطر'' کی دلکشی کا اصل راز اس کی طرز تحریر میں ہے۔ تخلیقی نثر کا یہ شہکار صدیوں تک جمال پرستوں کو انبساط و سرور کی دولت عطا کرتا اور اس کے عوض ان سے خراج تحسین وصول کرتا رہے گا۔ نیاز فتح پوری نے مولانا کے نام ایک خط میں درست ہی لکھا تھا :

> ''مولانا! آپ کا اسلوب بیان مجھ سے تو وداعِ جاں چاہتا ہے۔ اگر آپ کی زبان میں مجھے کوئی گالیاں بھی دے تو ہل من مزید کہتا رہوں گا۔''

اس مختصر مضمون کو ہم مولانا حسرت موہانی کے اس شعر پر ختم کرتے ہیں :

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر ۔۔۔ نظم حسرت میں کچھ مزا نہ رہا

اردو میں طنز و مزاح

ایک عربی مقولے کے مطابق انسان ایک ہنسنے والا جاندار ہے۔ اللہ تعالیٰ نے انسان کو بہت سی نعمتوں سے نوازا ہے۔ ہنسنے کی صلاحیت بھی ایسی ہی ایک نعمت ہے۔ ہنسی احساس برتری کا نتیجہ ہے۔ یہ دوسروں کی کمزوریوں یا اپنی پچھلی کوتاہیوں کے سبب وجود میں آتی ہے مگر شرط یہ ہے کہ یہ کمزوریاں یا کوتاہیاں درد انگیز نہ ہوں۔ مطلب یہ کہ اس خامی کا کوئی تکلیف دہ نتیجہ برآمد نہ ہُوا ہو۔ مثلاً کوئی پھسل کر گر پڑے تو ہم ہنس دیتے ہیں لیکن کوئی پھسل کر گرے اور دم توڑ دے تو ہنسی کی جگہ رنج لے لیتا ہے۔

غرض یہ کہ ہنسنا ہنسانا انسان کی فطرت ہے۔ ہنسی کے ذریعے خوشی پھیلتی ہے۔ اس لیے اس کی ضرورت ہمیشہ محسوس کی گئی اور ہنسانے کے نت نئے طریقے ایجاد ہوئے۔ ادب کے ذریعے ہنسانے کا فن ظرافت کہلایا۔ مہذب سوسائٹی میں بھونڈی ہنسی کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔ اس لیے ظرافت نگاروں نے ظریفانہ ادب میں نفاست پیدا کی۔ اس ظرافت کو اچھا سمجھا گیا جو بس اتنا ہنسائے کہ قاری ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ نہ ہو جائے۔ جو ظرافت قاری کے ہونٹوں پر صرف مسکراہٹ پیدا کردے اسے اور بہتر خیال کیا گیا۔ اعلا درجے کی ظرافت اسے ٹھہرایا گیا جو نہ ہنسائے نہ قاری کو مسکرانے پر مجبور کرے بلکہ اس کے ذہن کو گدگدائے اور ایک فرحت عطا کرے۔

ظرافت سے سرور و انبساط تو حاصل ہوتا ہی ہے۔ اس کے علاوہ سماجی خرابیاں بھی [illegible]م پر آتی ہیں۔ ظرافت نگار جب کسی بدی کا مذاق اُڑاتا ہے تو ہنسی مذاق کے پردے میں یہ مقصد بھی کار فرما ہوتا ہے کہ اس بدی سے نفرت ہو جائے اور اسے جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کی خواہش ہر قاری کے دل میں پیدا ہو۔ ظرافت کے پیرائے میں کہی گئی بات سنجیدہ نصیحت سے زیادہ اثر کرتی ہے۔ اکبر الہ

آبادی کے بیٹے عشرت حسین ولایت جا کے اپنے وطن اور عزیز و اقارب کو بھول گئے تو اکبر نے ایک سنجیدہ نظم لکھ کر ماں باپ کی یاد دلائی اور بہت دردانگیز انداز میں یہاں تک کہا کہ کیا تمھیں یہی انتظار ہے کہ "بیچارہ باپ مرلے' بیچاری ماں گزرلے؟" جب اس کا اثر نہ ہوا تو اکبر نے ظرافت کی مدد لی اور سوال کیا :

"عشرتی! گھر کی محبت کا مزا بھول گئے۔" نظم میں یہ چوٹ بھی کی :

موم کی پُتلیوں پر ایسی طبیعت پگھلی
چمنِ ہند کی پریوں کی ادا بھول گئے

اس کا خاطر خواہ اثر ہوا۔

ظرافت کی یہ تاثیر اس کے فروغ کا باعث بنی اور اس سے بہت سی شاخیں پھوٹیں۔ ان سب کا ذکر تو یہاں ممکن نہیں لیکن خالص مزاح اور طنز کے بارے میں مختصر طور پر کچھ عرض کرنا ضروری ہے۔

مزاح اور طنز میں فرق یہ ہے کہ مزاح کسی خامی، کسی بدصورتی، کسی بے تکے پن پر خوش دلی سے ہنسنے کا نام ہے۔ اس میں غم، غصہ، تلخی کا گزر نہیں۔ حصول مسرت کے سوا اس کا کوئی اور مقصد نہیں۔ اس کے برعکس طنز بامقصد ہوتا ہے اور اصلاح اس کا مدعا ہوتا ہے۔ طنز نگار کسی بدی کو اور زیادہ بُرا بنا کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ لوگ اس بدی سے نفرت کرنے لگیں اور اسے مٹانے کے درپے ہو جائیں۔ اس لیے یہاں بہت شدّت ہوتی ہے۔

خالص مزاح بے ضرر ہوتا ہے، طنز میں کاٹ ہوتی ہے۔ اس میں ایک ڈنک چھپا ہوتا ہے جو چبھتا ہے اور تکلیف دیتا ہے۔ لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ جس طرح ہلکی سی ترشی مٹھاس میں تیکھاپن اور لذت پیدا کر دیتی ہے اسی طرح طنز کی آمیزش سے مزاح میں جان پڑ جاتی ہے۔ اس سے بھی زیادہ ضروری بات یہ ہے کہ طنز میں مزاح موجود نہ ہو تو وہ بے مزہ دشنام بن کے رہ جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ

مزاح بغیر طنز کے اور طنز بغیر مزاح کے نامکمل ہے۔ بغیر طنز کے خالص مزاح تو خوش گوار ہو سکتا ہے لیکن طنز میں مزاح نہ ہو تو قاری کو کڑواہٹ کے سوا کچھ حاصل نہیں ہوتا۔

طنز و مزاح کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے ادب میں اس کی عمر بہت زیادہ نہیں، خود ہمارے ادب کی عمر زیادہ لمبی نہیں لیکن اس کی مقدار اور اس کے معیار کو تنقید کی کڑی سے کڑی کسوٹی پر پرکھا جائے تو یہ اس پر پورا اُترتا ہے۔

قدیم نثری تصانیف میں ملّا وجہی کی "سب رس" کو ایک بلند مقام حاصل ہے اور اس میں طنز و مزاح دونوں کے بہترین نمونے مل جاتے ہیں۔ داستانوں میں بھی طنز کی کمی ہے نہ مزاح کی۔ یہ عیب البتہ ضرور ہے کہ جابجا پھکڑپن کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔ غالب کے خطوط میں اعلا درجے کی ظرافت قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ جب وہ حریفوں پر وار کرتے ہیں تو طنز سے بھی کام لیتے ہیں لیکن ان کے خطوط میں زیادہ تر خالص مزاح کے نمونے ملتے ہیں۔ مولوی نذیر احمد کے ناولوں خاص طور پر "توبتہ النصوح" اور "ابن الوقت" میں طنز اور مزاح دونوں اپنی معراج پر ہیں۔

16 جنوری ۱۸۷۷ء میں منشی سجاد حسین نے لکھنؤ سے "اودھ پنچ" اخبار جاری کیا تو طنز و مزاح کے ایک شاندار عہد کا باقاعدہ آغاز ہو گیا۔ اس اخبار نے اکتیس برس اردو ادب کی خدمت کی اور طنز و مزاح کا بہترین سرمایہ فراہم کر دیا۔ اس کے لکھنے والوں میں پنڈت رتن ناتھ سرشار، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، مولوی احمد علی کسمنڈوی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ خود سجاد حسین نے بہترین ظریفانہ ادب پیدا کیا۔ طرحدار لونڈی، حاجی بغلول اور احمق الذین، ان کی تصانیف ہیں۔

اودھ پنچ نے اردو میں طنز و مزاح کا ذوق عام کیا اور متعدد اہم ظرافت نگار

پیدا کیے۔ محفوظ علی بدایونی، خواجہ حسن نظامی، سلطان حیدر جوش، مولانا ظفر علی خاں، مہدی افادی، قاضی عبدالغفار اور ملّا رموزی نے اس میدان میں بہت شہرت پائی۔ ملّا رموزی کی گلابی اردو ایک زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔

اس کے بعد ظرافت کے جدید دور کا آغاز ہوتا ہے۔ ان میں فرحت اللہ بیگ، پطرس، عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، ابوالکلام، امتیاز علی تاج، شفیق الرحمٰن، کنہیالال کپور، رشید احمد صدیقی، عبدالماجد دریابادی، کرشن چندر، نے بہت شہرت پائی۔

مرزا فرحت اللہ بیگ کے مضامین اور دو خاکے بہت مقبول ہوئے۔ ایک خاکا مولوی نذیر احمد کا ہے اور دوسرا مولوی وحید الدین سلیم کا۔ پطرس نے بہت کم لکھا مگر جو کچھ لکھا بے حد انتخاب۔ یہ مختصر مزاحیہ ذخیرہ انھیں زندہ رکھنے کو کافی ہے۔ شوکت تھانوی نے بہت لکھا مگر اس میں اعلا درجے کا ادب کم ہے۔ ان کا ایک کردار ''قاضی جی'' بہت پسند کیا گیا۔ کسی زمانے میں ان کا مضمون ''سودیشی ریل'' بہت مقبول تھا۔ تاج کا کردار ''چچا چھکن'' اردو کا لافانی مزاحیہ کردار ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد ہمارے عہد کے بہت بلند پایہ طنز نگار ہیں۔ رشید احمد صدیقی خواص کے ادیب ہیں اور اردو ظرافت کی تاریخ میں ایک بلند مقام پر فائز ہیں۔

☆☆☆☆☆

پطرس کی مزاح نگاری

انگریزی شاعر ٹامس گرے کی شہرت کا دارومدار صرف ایک نظم پر ہے۔ یہ نظم دراصل مرثیہ ہے ان غیر معروف لوگوں کا جو شہرت و ناموری سے محروم رہے۔ اہل نظر کا خیال ہے کہ یہ نظم تو کیا اس کا صرف ایک بند بھی شاعر کا نام زندہ رکھنے کو کافی تھا۔ اس لیے کہا گیا کہ کوئی فن کار اتنا کم سرمایہ اپنی بغل میں دبائے بقائے دوام کے دربار میں داخل نہیں ہوا جتنا ٹامس گرے۔ اردو ادب پر نظر ڈالیے تو یہی بات پطرس پر لفظ بہ لفظ صادق آتی ہے۔ انھوں نے بہت کم لکھا مگر جو کچھ لکھا وہ ہے بے حد انتخاب۔ اور رہتی دنیا تک اردو ادب میں ان کا نام زندہ رکھنے کو کافی ہے۔

فنی تکمیل کو پطرس بہت زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ وہ اعلا تعلیم سے بہرہ ور تھے' مطالعہ وسیع تھا اور کاملان فن کے شہپارے ان کی نظر میں تھے۔ مزاح نگاری کی وادی میں قدم رکھنے سے پہلے ان کا محبوب مشغلہ نئے فن کاروں کی تخلیقات کو توجہ سے سننا اور کھری رائے دینا تھا۔ یہ رائے اتنی بے باک اور کھری ہوتی تھی کہ بالعموم بے دردی کا رنگ پیدا ہو جاتا تھا اور نو آموز اپنی تصانیف ان سے چھپا لیتے تھے۔ امتیاز علی تاج نے ایک بار ایسا ہی کیا تو پطرس نے صفائی پیش کرتے ہوئے کہا "میں تمھاری تحریروں کو دنیا کے بڑے بڑے ادیبوں کی تحریروں کے ہم پلّہ دیکھنا چاہتا ہوں اس لیے میری خواہش ہے کہ اس میں کوئی خامی باقی نہ رہے۔" جو دوسروں کی تحریر ایسی کڑی کسوٹی پر پرکھتا ہو' تصور کیا جا سکتا ہے کہ وہ اپنی تصنیف پر کتنا خونِ جگر صَرف کرتا ہوگا۔ فنی تکمیل پطرس کی تمام تحریروں کا بنیادی وصف ہے۔ مزاح نگاری کی طرف انھوں نے بعد کو توجہ کی' سنجیدہ مضمون پہلے لکھے۔ اس سے قلم کی گرہ کھلی اور زبان و بیان پر عبور حاصل ہوا۔

خالص مزاح پطرس کی خاص جولاں گاہ ہے۔ مزاح نگاری طنز نگاری سے زیادہ دشوار اور اس سے کہیں زیادہ نرم و نازک شے ہے۔ اس کے لیے اعلا ظرف، بلند حوصلہ، فراخ دل اور ہمدردانہ نقطۂ نظر درکار ہے۔ یہ کام اسی کے بس کا ہے جو زندگی کی خامیوں اور ناہمواریوں پر چراغ پانہ ہو، ان پر خوش دلی سے ہنسنے کی ہمت رکھتا ہو، جھنجھلانے کے بجائے انھیں فلسفیانہ زاویۂ نظر سے دیکھنے کے ظرف سے بہرہ یاب ہو۔ ہمارے ادب میں یہ کمیاب دولت پطرس سے پہلے صرف غالب کو نصیب ہوئی۔ غموں کو انگیز کرنے بلکہ ان پر مسکرا دینے کا جو حوصلہ غالب میں تھا وہ کم لوگوں میں ہوتا ہے۔ خط میں جسم کے پھوڑوں کا ذکر کرتے ہیں تو لگتا ہے پھولوں بھرے باغ کی سیر کر رہے ہیں۔ یہی معاملہ پطرس کا ہے۔ غالب کی طرح ان کی زندگی کے آخری ایام بھی سخت علالت میں گزرے مگر کبھی حرف شکایت لبوں تک نہ آیا۔ تحریروں کا بھی یہی حال ہے۔ ہر طرف شگفتگی ہی شگفتگی نظر آتی ہے۔

آپ اپنا نشانہ بننا ظرافت نگار کے لیے مشکل ضرور ہے لیکن اعلا درجے کی ظرافت اسی تکنیک سے وجود میں آتی ہے۔ کوئی ہم پر ہنسے تو ہم ضرور بُرا مانیں گے لیکن وہ اپنی ذات پر ہنسے تو ہم لازمی طور پر محظوظ ہوں گے۔ کوئی ہم سے کہے کہ آپ حسینوں کو چاہتے ہیں مگر آئینے میں ذرا اپنی صورت تو ملاحظہ فرمائیے تو ہم کبھی کہنے والے کی صورت دیکھنے کے روادار نہ ہوں گے لیکن جب غالب فرماتے ہیں کہ :

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

تو ہم کھل اٹھتے ہیں۔ پطرس کی نظر میں عالمی ادب کے شہ پارے تھے۔ وہ جانتے تھے کہ واحد متکلم کا استعمال ظرافت کا نہایت کامیاب حربہ ہے۔ پھر وہ اس حربے کو کام میں کیسے نہ لاتے۔ ان کے مضامین مرحوم کی یاد میں، مرید پور کا پیر،

سویرے جو کل آنکھ میری کھلی، 'کتے'، ہاسٹل میں پڑھنا' میں ایک میاں ہوں--- سب میں اپنی ظرافت کا نشانہ وہ آپ ہی ہیں۔

خیال کی ندرت سے پطرس ظرافت پیدا کرتے ہیں۔ مطلب یہ کہ خیال کا اچھوتا پن، کوئی ایسا واقعہ جو قاری کو ہنسائے، اسے محظوظ کرے یا کوئی ایسی بات جسے سُن کر قاری کے ذہن میں گدگدی پیدا ہوں اور وہ ہنس پڑے۔ یہ وہ طریقہ ہے جسے پطرس اختیار کرتے ہیں۔

ظرافت پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں۔ لفظوں کے الٹ پھیر سے یا واقعے سے۔ جس ظرافت کا دارومدار محض لفظوں پر ہوتا ہے وہ معمولی درجے کی ظرافت کہلاتی ہے۔ اعلا درجے کی ظرافت وہ ہے جو خیال کے اچھوتے پن سے یا کسی دلچسپ واقعے کے بیان سے پیدا کی جائے۔ لیکن ان دونوں کا آپس میں گہرا رشتہ ہے۔ ظرافت ہی پر کیا منحصر ہے سارا ادب لفظوں کے سہارے ہی وجود میں آتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دونوں کو کس طرح الگ کیا جائے اور کیسے پہچانا جائے کہ ظرافت لفظوں کے استعمال سے پیدا ہوئی یا دلچسپ واقعے کے بیان سے۔ اس کی کسوٹی یہ ہے کہ لفظوں کو بدل کر دیکھا جائے۔ اگر لفظ بدل دینے کے باوجود ہنسی آئے تو سمجھ لینا چاہیے کہ واقعے کے بیان سے ظرافت پیدا ہوئی ہے۔ واقعے میں انوکھا پن پیدا کر دیا جائے تو یہی خیال کی ندرت ہے۔

پطرس اس طرح کے واقعات پیش کرتے ہیں کہ لامحالہ ہنسی آجاتی ہے۔ مثال کے ذریعے ہم اپنی بات کو واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ "مرحوم کی یاد میں" پطرس کا مشہور مزاحیہ مضمون ہے۔ مرزا صاحب اپنی پرانی از کار رفتہ بائیسکل مصنف کے سر منڈھ دیتے ہیں۔ اس کے انجر پنجر ایسے ڈھیلے ہیں کہ ہر پُرزہ بجتا ہے سوائے گھنٹی کے۔ آخر وہ اسے بیچ کر چھٹکارا پانے کے لیے دکاندار کے پاس لے جاتے ہیں۔ پھر جو کچھ پیش آتا ہے وہ پطرس کی زبانی سُنیے۔ "دکاندار نے مجھے ایسی

نظروں سے دیکھا کہ مجھے یہ محسوس ہوا جیسے مجھ پر چوری کا شبہ کر رہا ہے۔ پھر بائیسکل کو دیکھا۔ پھر مجھے دیکھا۔ پھر بائیسکل کو دیکھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ فیصلہ نہیں کر سکتا کہ آدمی کون سا ہے اور بائیسکل کون سی ہے۔" یہاں سارا لطف واقعے میں ہے لفظوں میں نہیں۔ لفظ بدل دیجیے تو بھی ہنسی نہیں رُک سکے گی۔

لفظوں کا انتخاب صرف طنز و ظرافت ہی میں نہیں بلکہ پورے ادب میں نہایت اہم رول ادا کرتا ہے۔ لفظوں کے انتخاب کا پطرس کو بڑا سلیقہ ہے۔ تصنیفی زندگی کے آغاز میں انھوں نے اس پر بہت محنت کی تھی۔ ہم عصر نو آموز فن کاروں کو بھی وہ اس کی ترغیب دلایا کرتے تھے۔ غور و فکر اور مسلسل مشق نے انھیں لفظوں کا پارکھ بنا دیا تھا۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ اعلا درجے کا ادب نہ صرف بہترین لفظوں سے وجود میں آتا ہے، نہ صرف بلند خیال سے۔ کامیاب ادب پارہ نتیجہ ہے خیال اور لفظ دونوں کے ایک دوسرے میں سما جانے کا، دونوں کے اس طرح آپس میں گتھ جانے کا کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہ کیا جا سکے۔ پطرس کو یہ ہنر آتا ہے۔ نمونے کے طور پر ملاحظہ فرمائیے "مضامین پطرس" کے دیباچے کا یہ اقتباس :

> "اگر یہ کتاب آپ کو کسی نے مفت بھیجی ہے تو مجھ پر احسان کیا ہے۔ اگر آپ نے کہیں سے چرائی ہے تو میں آپ کے ذوق کی داد دیتا ہوں۔ آپ نے پیسوں سے خریدی ہے تو مجھے آپ سے ہمدردی ہے۔

فکر انگیزی یعنی فکر کو بیدار کرنا اعلا درجے کے ادب کی ذمہ داری ہے بشرطیکہ اس عمل کے ساتھ ساتھ وہ قاری کو محظوظ بھی کرے۔ حظ یا لطف و انبساط جتنا ظرافت سے حاصل ہوتا ہے وہ ادب کے کسی اور روپ سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ میریڈتھ کا قول ہے کہ "کامیاب ظرافت وہ ہے جو ہنسائے لیکن ساتھ ہی فکر کو

بیدار بھی کرے۔" پطرس زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں کو چنتے ہیں، ان میں مضحکہ خیزی کا پہلو تلاش کرتے ہیں اور انھیں ایسے پُرلطف انداز سے پیش کردیتے ہیں کہ قاری پڑھتے پڑھتے ہنسنے اور ہنستے ہنستے سوچنے لگتا ہے۔ یہ ان کے فن کی عظمت کی دلیل ہے۔

"مرحوم کی یاد میں" بے حد دلچسپ مضمون ہے لیکن اس سے یہ عرفان بھی حاصل ہوتا ہے کہ مرزا کے پردے میں ہزار ایسے چالاک لوگ ہیں جو دوستی کی آڑ میں بھولے بھالے لوگوں کو ٹھگ لیتے ہیں۔ "مرید پور کا پیر" اس حقیقت پر روشنی ڈالتا ہے کہ تقریر کی صلاحیت یادداشتوں کی شکل میں جیب کے اندر نہیں دماغ کے اندر ہوتی ہے۔ "سویرے جو کل آنکھ میری کھلی" سے جفاکشی کی تعلیم ملتی ہے۔ "میبل اور میں" سے خلوص و راست گوئی کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔

اس سلسلے کی آخری مگر سب سے اہم بات یہ ہے کہ کامیاب فن پارہ فکر کو بیدار ضرور کرتا ہے مگر اس طرح کہ اس پر پند و نصیحت یا لکچربازی کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ پطرس کی مزاح نگاری کا یہی آرٹ ہے۔

پیروڈی کو ہماری زبان میں "تحریف" کہتے ہیں۔ تحریف کے معنی ہیں الٹ دینا۔ کسی تصنیف کو اس طرح الٹ دینا یعنی لفظوں کی الٹ پھیر کرنا یا مواد میں ایسا پھیر بدل کرنا کہ اس تصنیف کی ایک مضحکہ خیز صورت سامنے آجائے۔ پہلی نظر میں اس پر اصل تصنیف کا دھوکا ہو مگر پڑھیں تو محسوس ہو کہ اس کی صورت اس طرح بگاڑ دی گئی ہے کہ دیکھ کر ہنسی آتی ہے۔ گویا تحریف کسی تصنیف کی نقل ہوتی ہے مگر مسخ شدہ۔

پطرس نے دو پیروڈیاں بھی لکھیں۔ یہ ہیں "اردو کی آخری کتاب" اور "لاہور کا جغرافیہ" کسی زمانے میں پنجاب کے محکمۂ تعلیم نے محمد حسین آزاد سے اردو ریڈرز تیار کرائی تھیں۔ سرورق پر ماں بچے کو گود میں لیے بیٹھی ہے۔ اس لیے

سب اسے ماں بچوں کی کتاب کہنے لگے۔ پطرس نے اس کتاب کی پیروڈی "اردو کی آخری کتاب" کے نام سے کی جو بے حد پسند کی گئی۔ اس کا آغاز یوں ہوتا ہے "ماں بچے کو لیے بیٹھی ہے۔ باپ انگوٹھا چوس رہا ہے اور دیکھ دیکھ کو خوش ہوتا ہے۔"

"لاہور کا جغرافیہ" ایک ایسی پیروڈی ہے جس کا لطف وہی اٹھا سکتے ہیں جنھوں نے پرانے زمانے کی درسی کتابوں میں لاہور کے جغرافیے پر کوئی سبق پڑھا ہو۔ بالکل وہی انداز وہی الفاظ۔ بس مواد مضحکہ خیز ہو جاتا ہے۔ نمونہ دیکھیے :

"آب و ہوا : لاہور کی آب و ہوا کے متعلق طرح طرح کی روایت مشہور ہیں جو تقریباً سب غلط ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ باشندوں نے حال ہی میں یہ خواہش ظاہر کی تھی کہ اور شہروں کی طرح ہمیں بھی کچھ آب و ہوا دی جائے لیکن بد قسمتی سے کمیٹی کے پاس ہوا کی قلت تھی۔ اس لیے لوگوں کو ہدایت کی گئی کہ مفاد عامہ کے پیش نظر اہل شہر ہوا کا بے جا استعمال نہ کریں بلکہ جہاں تک ہو سکے کفایت شعاری سے کام لیں۔ چنانچہ لاہور میں عام ضروریات کے لیے ہوا کی بجائے گرد اور خاص خاص حالات میں دھواں استعمال کیا جاتا ہے۔ کمیٹی نے جابجا دھویں اور گرد کے مہیا کرنے کے لیے لاکھوں مرکز کھول دیے ہیں۔

....

پطرس بخاری ہماری زبان کے بلند پایہ فن کار ہیں۔ ندرت و نفاست ان کی تحریروں کی خصوصیت ہے۔ خالص مزاح نگاری میں آج تک اردو میں کوئی ان کی ہمسری نہیں کر سکا۔ یقین ہے کہ ان کی ظریفانہ تحریریں ہماری آنے والی نسلوں کو سرور و انبساط کی لازوال دولت عطا کرتی رہیں گی۔

☆☆☆☆☆

رشید احمد صدیقی کا طنز و مزاح

اردو ادب نے آج تک جو طنز و ظرافت نگار پیدا کیے ہیں ان میں رشید احمد صدیقی کا قد سب سے بلند ہے اور شاید آئندہ بھی ایک طویل مدت تک کوئی ان کا ہمسر پیدا نہ ہوسکے۔ فکر کی گہرائی، اسلوب کی دلکشی اور تجربے کی وسعت نے انھیں وہ بلند مقام عطا کیا جو کم فن کاروں کو نصیب ہوتا ہے۔ انھوں نے نصف صدی سے بھی زیادہ عرصے تک اپنے قلم سے اردو ادب کی خدمت کی۔ ان کا بیشتر وقت اپنے پائیں باغ میں رنگ برنگے گلاب کھلانے میں صرف ہوتا تھا یا پھر مضمون نگاری میں۔ اس چمن میں بھی انھوں نے طرح طرح کے پھول ہی کھلائے جن کی خوشبو صدیوں تک باقی رہے گی۔

ان کا دائرہ کار بہت وسیع تھا۔ ان کا قلم زرخیز بھی تھا اور دُرریز بھی۔ انھوں نے مختلف موضوعات پر لکھا اور بہت لکھا لیکن ان کے قلم کے اصل جوہر طنز و ظرافت میں کھلتے ہیں اور یہاں اسی پر اظہار خیال مقصود ہے۔ آیئے ان خصوصیات کا جائزہ لیں جنھوں نے رشید صاحب کے طنز و مزاح کو لاثانی اور لافانی بنادیا۔

طنز و مزاح کی آمیزش رشید احمد صدیقی کی تحریروں کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اور ان دونوں کا شیر و شکر ہونا بہرحال ضروری ہے کیونکہ مزاح کے بغیر طنز کی حیثیت صرف دشنام کی سی ہے۔ مزاح میں طنز کی تھوڑی سی ترشی اور تلخی شامل نہ ہو، صرف مٹھاس ہی مٹھاس ہو تو چٹخارے لینے کے لیے تو وہ خوب ہے، وقت گزاری کا تو وہ اچھا ذریعہ ہے لیکن اس سے کوئی بڑا کام نہیں لیا جاسکتا۔ رشید صاحب کی ظرافت میں جان بقول آل احمد سرور طنز سے ہی آئی ہے۔ جو مزاح نگار حسّاس اور تیز نظر ہوتا ہے وہ زندگی کی کج روی اور لوگوں کی ناہنجاری پر زیادہ کڑھتا

ہے، سوسائٹی کی خرابیاں اس کی برداشت سے باہر ہو جاتی ہیں اور وہ طنز سے کام لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس کے طنز میں کتنی کڑواہٹ ہے یہ اس کے ظرف پر منحصر ہے۔ عالی ظرف انسان ضبط سے کام لیتا ہے اور گالی گلوج پر نہیں اترتا۔ رشید صاحب نے ساری زندگی خُلق و مروّت سے کام لیا۔ ان کے طنز میں زہرناکی، مردم بیزاری اور حقارت نہیں۔ ایک طرح کی شفقت نظر آتی ہے۔ غیظ و غضب اور کینہ پروری ان کے یہاں ناپید ہے۔ دل آزاری سے انھوں نے ہمیشہ گریز کیا لیکن کوئی انسانی کمزوری ایسی نہیں جس کو انھوں نے نظرانداز کردیا ہو، خواہ وہ کتنی ہی چھوٹی کیوں نہ ہو۔ ایک لمحے کو رُکے، اس پر نظر ڈالے اور طنز کے ساتھ مسکرائے بغیر وہ کبھی آگے نہیں بڑھتے۔

طنز و مزاح کا دائرہ وسیع ہونا رشید احمد صدیقی کی عظمت کی دلیل ہے۔ مزاج کے اعتبار سے وہ ایک کم آمیز انسان تھے۔ ان کے ڈرائنگ روم تک بہت کم لوگوں کی رسائی ہوپاتی تھی۔ بے تکلف دوستوں کے سوا عام لوگوں سے وہ بہت کم گفتگو کرتے تھے۔ لیکن بے تکلف دوستوں کا دائرہ بھی خاصا وسیع تھا۔ اس کے علاوہ بے شمار پرستار تھے جو کسی نہ کسی طرح باریاب ہو ہی جاتے تھے۔ اس لیے عملی زندگی میں انھوں نے جن لوگوں کو دیکھا اور برتا ان کی تعداد بھی کچھ کم نہ تھی۔ کچہری میں ملازمت کی تو وہاں طرح طرح کے لوگوں سے واسطہ پڑا۔ پھر مسلم یونیورسٹی میں معلّم کی حیثیت سے تقرر ہوا تو ایک نئی دنیا پیش نظر تھی۔

اس کے علاوہ تعلیم یافتہ تھے، غور و فکر کے عادی تھے۔ اس لیے ان کا دائرۂ کار بہت وسیع ہے۔ شعر و ادب، جدوجہد آزادی، قومی تحریکات، تاریخ، تہذیب، سیاست، سائنس، ان کے علاوہ مختلف قسم کے ادارے اور طرح طرح کے افراد۔۔۔۔ سبھی پر انھوں نے اظہار خیال کیا ہے اور جہاں کوئی ایسا پہلو نظر آیا جس پر ہنسنے یا جس پر طنز کرنے کی گنجایش ہو، اسے کبھی نظرانداز نہیں کیا۔ مختلف

اداروں، مختلف جماعتوں اور مختلف پیشوں کی اچھی جانکاری انھیں حاصل تھی اور ان سے متعلق افراد کی کوتاہیاں اور کمزوریاں بھی ان کی نظر میں تھیں جو طنز و ظرافت کا نشانہ بننے سے بچ نہ سکیں۔ مولوی، لیڈر، وکیل، شاعر، پروفیسر، عاشق، گواہ، آئی۔ سی۔ ایس اوفیسر، روشن خیال بیوی، فلسفی، فن کار، چور۔۔۔ کون ہے جو ان کے وار سے بچا ہو۔

فکر انگیزی رشید احمد صدیقی کے طنز و مزاح کا ایک نمایاں وصف ہے۔ ان کی ہنسی فرحت بخش ہونے کے ساتھ فکر کو بیدار بھی کرتی ہے۔ سماج کی ناہمواریاں اور افراد کی خباثتیں ان کے یہاں اس طرح بے نقاب ہوتی ہیں کہ انھیں دیکھ کر ہنسنے ہنسانے کا موقع ہی نہیں ملتا بلکہ عبرت اور غور و فکر کا سامان بھی مہیا ہو جاتا ہے۔ یہ غور و فکر انسان کی اصلاح کا ذریعہ بھی بن سکتا ہے۔ حالانکہ اصلاح مزاح نگار کا اولین مقصد نہیں ہوتا۔ وہ زندگی اور افراد کے بے تکے پن پر خود ہنستا ہے اور انھیں اجاگر کر کے دوسروں کو ہنساتا ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری فرماتے ہیں کہ مزاح نگار کی تخلیق کا مقصد اصلاح یا انقلاب چاہے نہ ہو لیکن یہ ضرور ہے کہ اس کی طنز و ظرافت کے نشتر ہماری خود اطمینانی اور خود فراموشی کے خول میں سوراخ کر دیتے ہیں اور ہم چونکنا ہو کر اپنا جائزہ لینا شروع کر دیتے ہیں۔

رشید صاحب کی اس فکر انگریزی کی مثالیں دیکھئے :

"صاحب عام طور پر ان لوگوں کو کہتے ہیں جو صبح آنکھ کھلتے ہی بغیر کُلّی کیے چائے پی لیتے ہیں اور دو ..ں کی بیوی کا اپنے باپ سے زیادہ خیال رکھتے ہیں۔ جتنا بڑا صاحب ہو گا اتنا ہی اس کا بیت الخلا اس کی چارپائی کے قریب تر اور بھائی بند دور تر ہوں گے۔"

پروفیسر محمد حسن کا ارشاد درست ہے کہ رشید صاحب کے اسلوب کی بنیاد

فکر پر ہے، محض جمالیاتی کیف، لفظی شعبدہ گری اور تفریح و مزاح پر نہیں۔ وہ پڑھنے والے تک نئی بصیرت پہنچانا چاہتے ہیں۔

خالص ادبی اسلوب رشید احمد صدیقی کے مضامین کی سب سے بڑی پہچان ہے۔ وہ ادب کے طالب علم تھے، ادب کے معلّم ہوئے، ادبی کتابوں کا مطالعہ کیا، اپنے کلاسیکی سرمایے کے علاوہ انگریزی مصنفوں سے فیض اٹھایا، محمد حسین آزاد اور غالب و اقبال کو مشعل راہ بنایا۔ آب حیات انھوں نے محنت سے پڑھی اور محبت سے اپنے طالب علموں کو پڑھائی۔ شعر کے وزن و بحر سے ان کی طبیعت کو مناسبت نہیں تھی لیکن غالب و اقبال کے شعروں کو اپنی نثر میں بڑی فن کاری کے ساتھ استعمال کیا۔ مثلاً

> ''امراض کا احساس ہم اس وقت کرتے ہیں جب ہم ان میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ ورنہ بہت سے ایسے جراثیم ہیں جو صرف حقیقت منتظر ہیں، لباس مجاز میں نہیں آئے۔''

لفظ یا خیال؟ ان دونوں میں سے وہ کون سی شے ہے جو مزاح پیدا کرنے کا سبب بنی؟ یہ سوال کیے بغیر مزاح کی نوعیت کا اندازہ لگانا محال ہے۔ مزاح نگار کبھی کبھی لفظوں کی الٹ پھیر سے مزاح پیدا کرتا ہے۔ یعنی لفظوں کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ پڑھنے والے کو لامحالہ ہنسی آتی ہے۔ اسے معمولی درجے کی ظرافت خیال کیا جاتا ہے۔ دوسری یہ ہے کہ کوئی واقعہ، کوئی صورت حال ایسی ہو جو ہنسی کا موجب بن جائے۔ کوئی ایسا خیال پیش کیا جائے جو اچھوتا یا انوکھا ہو۔ اسی کو خیال کی ندرت کہا جاتا ہے اور اسے اعلا درجے کی ظرافت خیال کیا جاتا ہے۔

بڑا فن کار وہ ہے جس کے یہاں لفظ اور خیال دونوں گھل مل کر یک جان ہو جائیں۔ رشید صاحب ایسے ہی فن کار ہیں۔ تاہم ہر ظرافت نگار کے یہاں ایسی

مثالیں مل جاتی ہیں جن پر غور کرنے سے معلوم ہوجاتا ہے کہ ہماری ہنسی کا سبب لفظوں کا غیر معمولی استعمال ہے یا وہ بات ہی ایسی ہے کہ لفظ کچھ بھی ہوں مگر ہم ہنسے بغیر نہیں رہ سکتے۔

دیکھیے خیال کی ندرت سے رشید صاحب کس طرح مزاح پیدا کرتے ہیں :

"بات صرف اتنی تھی کہ سب کے روپے میر منجھو کے پاس تھے اور میر منجھو سب گھر بھول آئے تھے۔ لیکن خود میر منجھو سے اس کی تحقیقات کی گئی تو معلوم ہوا کہ روپے ان کے تھے اور بقیوں کے وعدے۔ غلطی سے وعدے ساتھ چلے آئے تھے اور روپے گھر رہ گئے تھے۔"

لفظوں پر تو رشید احمد صدیقی کو ایسی قدرت حاصل ہے کہ اس معاملے میں ان کا ہمسر تلاش کرنا محال ہے۔ ظرافت یا شگفتگی پیدا کرنے میں اردو ادب کے ذخیرے سے پورا پورا فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اور زیادہ سے زیادہ ادبی وسائل سے مدد لیتے ہیں۔ پروفیسر محمد حسن کے قول کے مطابق "وہ ایسا پیرایہ بیان ڈھونڈ نکالتے ہیں جس میں ادب کی رنگینی کے اسلحہ خانوں سے مناسب زرہ بکتر بہم پہنچ سکے۔" ذیل میں اس نکتے کی وضاحت کی جاتی ہے :

☆ حسب ضرورت اساتذہ کے شعروں، مصرعوں کا استعمال کرتے ہیں یا اس کی کسی ترکیب کو نثر میں بڑی خوبصورتی سے کھپا دیتے ہیں۔ غالب اور اقبال کے شعروں سے انھوں نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔

☆ صنعت تلمیح کا نثر میں جتنا استعمال رشید صاحب نے کیا ہے شاید اس کی مثال کہیں اور نہ مل سکے۔

☆ تمثیل یا کم سے کم تمثیلی رنگ انھیں بہت مرغوب ہے۔ یکّہ والا' سلام ہو نجد پر' دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے' اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

☆ سہ حرفی صنعت جس کا انگریزی میں بہت رواج ہے رشید صاحب نے بہت استعمال کی ہے۔ مثلاً مارواڑی عورتیں مجموعہ ہیں تین چیزوں کا۔۔ گھونگھٹ'

گندگی اور گھنا۔

☆ قول محال اور ایجاز بیان سے بہت کام لیتے ہیں۔

☆ نامتناسب اشیا یا خصوصیات کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کے ظرافت پیدا کرتے ہیں۔

☆ ہم وزن، ہم آواز اور ہم صورت الفاظ کو بڑی نفاست کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔

☆ تراکیب صرف اشعار سے ہی مستعار نہیں لیتے بلکہ خود بھی وضع کرتے ہیں۔ لفظوں اور ترکیبوں کو ہیروں کی طرح تراش کر عبارت میں نگینوں کی طرح جڑ دیتے ہیں۔

☆ لفظوں اور ترکیبوں کے آہنگ پر وہ اتنی توجہ دیتے ہیں کہ پوری عبارت ایک مکمل سمفنی یا سنگیت بن جاتی ہے۔

خواص کے فن کار ہیں رشید احمد صدیقی۔ وہ ہلکے پھلکے فرحت بخش مضامین نہیں لکھتے۔ ان کے یہاں گہرائی ہے اور وہاں تک ہر ایک کی رسائی ممکن نہیں۔ جس قاری کا ادبی ذوق بہت نکھرا ہوا ہو، جس نے کلاسیکی ادب کو توجہ سے پڑھا ہو، تاریخ اور دیگر علوم پر جس کی گہری نظر ہو وہی رشید صاحب کے مضامین سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔

علی گڑھ کی فضا رشید صاحب کی اکثر تحریروں پر چھائی ہوئی ہے۔ مضامین رشید پر یہ اعتراض خاص طور پر کیا جاتا رہا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ رشید صاحب اس زمانے میں علی گڑھ پہنچے تھے جب وہاں کی اقامتی زندگی بڑی رنگینی اور کشش رکھتی تھی۔ وہ اس کے جادو کا شکار ہو گئے۔ یہ ان کی خوبی بھی ہے اور خامی بھی کہ اس کے بعد کوئی اور حسن ان کی نظر میں نہ جچا۔ وہ علی گڑھ سے

باہر بھی گئے مگر جہاں بھی گئے اپنی علی گڑھ والی عینک پہنے رہے۔
اس مختصر مضمون کو ختم کرنے سے پہلے ان کی تحریروں سے چند مختصر مختصر اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں :

☆ تجسس عورت کی فطرت ہے اور پاسبانی اس کی عادت۔ اس حقیقت کا سد راہ نہ پردہ ہے نہ پیانو۔

☆ جہاں اپنی عقل کام نہ دے وہاں دوسروں کی حماقت سے فائدہ اٹھانا چاہیے۔

☆ آج کل سب سے آسان بات ثابت کردینا ہے۔ دس بیوقوف کسی بات پر متفق ہوجائیں تو وہ بات ثابت ہے۔

☆ ڈاکٹر نہ ہوں تو موت آسان اور زندگی دلچسپ ہوجائے۔

☆ ہمارے محلے کے چوکیدار کی آواز ایسی ہوتی ہے گویا چور کو دیکھ کر مارے خوف کے اس کی چیخ نکل گئی ہے۔

☆☆☆☆☆

تنقید: مفہوم اور اہمیت

تنقید اور شعروادب کا آپس میں اتنا گہرا رشتہ ہے کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ پہلے ادب وجود میں آتا ہے پھر اسے پرکھنے کے لیے تنقید۔ یوں سمجھ لیجیے کہ پہلے شاعر شعر کہتا ہے' افسانہ نگار افسانہ لکھتا ہے۔ پھر قاری یعنی پڑھنے والا اسے پڑھتا ہے۔ ان پڑھنے والوں میں ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کسی فن پارے کو سمجھنے اور سراہنے کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے۔ وہ غور و فکر کرکے اس کے معنی کو اوروں سے زیادہ اچھی طرح سمجھ لیتے ہیں۔ ان میں یہ لیاقت بھی ہوتی ہے کہ جو کچھ انھوں نے سمجھا ہے اسے دوسروں کو بھی سمجھا سکیں۔ یہی تنقید نگار کہلاتے ہیں اور شعروادب کے فروغ میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ آیئے سب سے پہلے یہ سمجھ لیں کہ تنقید ہے کیا۔

تنقید کی تعریف مختصر لفظوں میں یوں کی جاسکتی ہے کہ اچھے اور بُرے میں فرق کرنے کا نام تنقید ہے۔ ہر انسان میں یہ صلاحیت ہوتی ضرور ہے۔ خواہ کم ہو یا زیادہ۔ یہ تنقیدی صلاحیت ہی تو تھی جس نے انسان کو ترقی کا راستہ دکھایا اور وہ لمبا سفر طے کرکے اس منزل تک پہنچ گیا جس پر وہ آج نظر آتا ہے۔ اسی صلاحیت کے سہارے اس نے بنجر علاقوں کو نظر انداز کرکے زرخیز علاقوں کو اپنی رہائش کے لیے چُنا۔ محفوظ مقامات کو غیر محفوظ مقامات پر ترجیح دی۔ پتھر کے ہتھیاروں سے دھات کے ہتھیاروں کو بہتر پایا۔ حد یہ ہے کہ بچے میں بھی اچھے اور بُرے میں فرق کرنے کی سمجھ ہوتی ہے۔ اچھے کھلونے کو اٹھا لیتا ہے اور جو کھلونا اچھا نہیں لگتا اسے چھوڑ دیتا ہے۔ خود ہمیں زندگی میں قدم قدم پر اپنے تنقیدی شعور کو استعمال کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بازار میں معمولی سی خریداری کرنی ہو تو اس سمجھ بوجھ کی مدد لینی پڑتی ہے جس کا نام تنقیدی شعور ہے۔

جس طرح زندگی کے ہر شعبے میں تنقید کی ضرورت پیش آتی ہے' اسی طرح بلکہ اس سے بھی زیادہ ادب کے لیے تنقید ضروری ہے۔ ادیب جب ادب تخلیق کرتا ہے تو لامحالہ اس کی مدد لیتا ہے۔ مثلاً آپ افسانہ نگار ہیں تو قلم اٹھانے سے پہلے سوچیں گے کہ کس موضوع پر لکھیں' کس پر نہ لکھیں۔ جو افسانہ لکھ رہے ہیں اس کا پلاٹ کس طرح بنائیں' کس قسم کے کردار یہاں موزوں رہیں گے۔ زبان کیسی ہونی چاہیے۔ یہ سارے فیصلے تنقیدی شعور کے بغیر نہیں کیے جاسکتے۔

فن پارے کی تیاری کے دوران بھی فن کار کی تنقیدی سوجھ بوجھ برابر کام کرتی رہتی ہے۔ مواد میں بھی وہ اکثر ردوبدل کرتا رہتا ہے۔ ایک ایک لفظ پر مسلسل غور کرتا ہے اور ضرورت محسوس ہو تو ایک لفظ کو دس بار بدلنے کو تیار رہتا ہے۔ بقول حالؔی شاعر (اور اسی طرح نثر نگار بھی) ایک ایک لفظ کے لیے ستّر ستّر کنویں جھانکتا ہے۔ حالی نے یونانی شاعر ورجل کے بارے میں لکھا ہے کہ صبح کو شعر کہہ لینے کے بعد دن بھر ان کی نوک پلک سنوارتا رہتا تھا اور کہا کرتا تھا کہ جس طرح ریچھنی اپنے بچوں کو چاٹ چاٹ کر خوبصورت بناتی ہے' اسی طرح شاعر بار بار اپنے شعروں کی تراش خراش کرتا ہے۔ ایک عربی شاعر اپنے قصیدے کو سال بھر کی کمائی کہتا تھا کیونکہ وہ سال بھر اسے سنوارتا تھا۔ ولیم بلیک نے اپنی نظموں' شکسپیر نے اپنے ڈراموں اور ارنسٹ ہیمنگ وے نے اپنے ناول "بوڑھا اور سمندر" میں بار بار ردّوبدل کیا۔ ہمارے ادب میں اقبال نے اپنے شعروں اور عبدالرحمٰن بجنوری نے اپنی نثر کو سنوارنے میں بے حد محنت کی ہے۔ سچ کہا اقبال نے' فن کا معجزہ اسی طرح وجود میں آتا ہے۔

یہ تو تھا تنقید کا وہ عمل جو فن کار سے سروکار رکھتا ہے۔ فن پارہ تیار ہو جاتا ہے تو وہ قاری تک پہنچتا ہے۔ قاری اسے پڑھتا ہے' اپنی استعداد کے مطابق اسے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں پر غور کرتا ہے اور اس فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کرتا ہے مطلب یہ کہ اس فن پارے

کا ادب میں کیا درجہ ہے یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ کوئی قاری ایسا بھی ہوتا ہے جس کا علم عام قاری کی بہ نسبت زیادہ وسیع ہوتا ہے، جس نے ادب کا زیادہ توجہ سے مطالعہ کر رکھا ہوتا ہے، جسے زبان و بیان پر زیادہ قدرت حاصل ہوتی ہے اور جو دلیلوں کے ساتھ اپنی پسند ناپسند کے اسباب بیان کر سکتا ہے۔ اسی قاری کو تنقید نگار کہا جاتا ہے۔

تنقید نگار مختلف زاویوں سے فن پارے کو دیکھتا اور پرکھتا ہے۔ وہ فن کار کے ذہن میں اُترنے کی کوشش کرتا ہے، فن کار کے عہد اور ماحول کا جائزہ لیتا ہے۔ فن پارے کے وجود میں آنے کے اسباب پر غور کرتا ہے۔ اس کے فنّی محاسن کا پتا لگاتا ہے۔ فن پارے میں اگر کوئی چیز تشریح طلب ہے تو اس کی تشریح کرتا ہے۔ کوئی معمولی ذہن اور کم علم رکھنے والا انسان یہ فرائض انجام نہیں دے سکتا۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ وہی تنقید نگار کامیاب ہوتا ہے جس کے ایک ذہن میں بہت سے ذہنوں کی صلاحیتیں جمع ہو گئی ہوں۔ سب سے زیادہ ضروری بات یہ ہے کہ وہ غیر جانب دار ہو۔ کھلے دل سے فن پارے کو پرکھے اور دوٹوک رائے دے۔

تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں۔ اس سے ادب کے فروغ میں مدد ملتی ہے یا اس کی ترقی میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے؟ یہ سوال ایک عرصے سے برابر پوچھا جا رہا ہے۔ اس کی ضرورت کو تو بہتوں نے محسوس کیا ہے لیکن بعض علمائے ادب اسے ادب کے لیے غیر ضروری، مضر بلکہ مہلک بتاتے رہے ہیں۔ فلابیر نے تنقید کو ادب کا کوڑھ کہا، ٹینی سن نے گیسوے ادب کی جوں بتایا۔ چیخوف نے تنقید کو ایسی مکھی قرار دیا جو گھوڑے کو ہل چلانے سے روکتی ہے۔ ایمرسن نے کہا کہ جو ادب تخلیق کرنے میں ناکام رہتا ہے وہ دل کی بھڑاس نکالنے کو تنقید نگار بن بیٹھتا ہے۔ ڈرائیڈن تنقید نگاروں کو اس لیے ناپسند کرتے تھے کہ وہ سراپا نفرت ہوتے ہیں۔ تنقید کو غیر ضروری بتانے والوں کی ایک دلیل یہ ہے کہ تنقید خواہ مخواہ فن پار۔

اور قاری کے درمیان حائل ہو جاتی ہے۔ تنقید قاری کو اس کا موقع ہی نہیں دیتی کہ وہ اپنے طور پر فن پارے سے لطف اندوز ہو۔

جس تنقید کے خلاف اتنی سخت رائیں دی گئیں وہ دراصل تنقید نہیں تنقیص ہے، صرف نقص نکالنے کا کام کرتی ہے، صرف کیڑے نکالتی ہے، محض نکتہ چینی کرتی ہے۔

لیکن سنجیدہ اور منصفانہ تنقید ادب کے فروغ میں مدد کرتی ہے۔ ادب کے مشکل حصّوں کی شرح کرتی ہے، قارئین میں ادب کا ذوق پیدا کرتی ہے۔ رہبری تنقید کا مقصد تو نہیں لیکن فن کار بہرحال اس سے رہنمائی حاصل کرتا ہے۔ رچرڈ سن کا ارشاد بجا ہے کہ تنقید نگار ادب کے ساتھ وہ سلوک کرتا ہے جو ڈاکٹر جسم کے ساتھ کرتا ہے۔ ڈاکٹر کے علاوہ اسے مالی سے بھی تشبیہ دی جاتی ہے۔ مالی جس طرح چمن کو گھاس پھوس سے پاک کر کے پیڑ پودوں کی نشو و نما کی طرف توجہ کرتا ہے اسی طرح تنقید نگار شعروادب کے چمن کی آبیاری کرتا ہے۔

تنقید نگار کے لیے یہ بہرحال ضروری ہے کہ بغض و عناد سے دور رہے، جانب داری سے پرہیز کرے۔ فن پارے کے معائب و محاسن دونوں کو اجاگر کرے۔ بقول نورالحسن نقوی ضروری ہے کہ اس کا انداز ہمدردانہ ہو، مطالعہ وسیع ہو، ادب کے علاوہ فلسفہ، جمالیات، سائنس، عمرانیات، معاشیات، اقتصادیات اور نفسیات جیسے علوم پر حاوی ہو، عالمی ادب کے قدیم وجدید رجحانات سے پوری طرح باخبر ہو، نہ روایت کا پرستار ہو نہ اس سے بیزار۔ وسیع نظر اور آفاقی ذہن رکھتا ہو۔ اس کا طریق کار سائنسی ہو۔ کسی ادبی و فنّی کارنامے سے آگے بڑھ کر فن کار تک اور فن کار سے اس کے عہد و ماحول تک پہنچے، اس کا تجزیہ کرے۔ ایسا تنقید نگار صحیح معنی میں تنقید نگار کہلانے کا مستحق ہے اور ایسی تنقید کو کسی بڑے سے بڑے تخلیقی کارنامے کے ہمسر قرار دینا عین انصاف ہے۔

☆☆☆☆☆

تنقید کے دبستان

شعر و ادب کو پرکھنے کے لیے مختلف کسوٹیوں کی ضرورت پڑتی ہے اور مختلف فن کار اپنی اپنی دلچسپی اور اپنی اپنی استعداد کے مطابق ان کا استعمال کرتے ہیں۔ کوئی تنقید نگار یہ دیکھتا ہے کہ فن کار نے کن وسائل کا سہارا لے کر اپنی تخلیق کو حسن و دلکشی کا مرقع بنا دیا۔ یہ جمالیاتی نقاد کہلاتا ہے۔ کوئی یہ غور کرتا ہے کہ فن کار نے کارل مارکس کے بتائے ہوئے راستے پر چل کر غریبوں، کسانوں، مزدوروں کی حمایت میں آواز اٹھائی ہے یا نہیں۔ یہ مارکسی یا ترقی پسند نقاد کہلاتا ہے۔ کوئی مصنف کی نفسیات کو بنیاد بنا کر اس کی تخلیق کا مطالعہ کرتا ہے۔ اسے نفسیاتی نقاد کہا جاتا ہے۔

ادب کی پرکھ تو اسی وقت سائنٹی فک کہلائے گی جب مختلف زاویوں سے اس پر روشنی ڈالی جائے۔ جمالیات، نظریات، نفسیات کسی پہلو کو نظر انداز نہ کیا جائے۔ لیکن یہ خصوصی مہارت کا زمانہ ہے۔ جو نقاد جس علم کا ماہر ہے اس کی مدد سے ادب کو پرکھتا اور اس کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے۔ اس طرح تنقید کے مختلف دبستان وجود میں آئے۔ ان کی فہرست تو بہت لمبی ہے مگر ہمارے نزدیک ان میں سے دو زیادہ اہم ہیں۔۔ ادب کا جمالیاتی دبستان اور مارکسی یعنی ترقی پسند دبستان۔ اس لیے یہاں ہم صرف ان دونوں کا ہی ذکر کریں گے۔

جمالیاتی تنقید کو بعض لوگ تاثراتی تنقید کے ہم معنی خیال کرتے ہیں لیکن یہ ایک طرح کی غلط فہمی ہے۔ تاثراتی تنقید یک رُخی تنقید ہے اور صرف یہ دیکھتی ہے کہ کسی فن پارے نے ہمارے ذہن پر کیا تاثرات پیدا کیے۔ یہ تاثرات اچھے ہیں تو فن پارہ اچھا ہے، برے ہیں تو فن پارہ بُرا ہے۔ والٹر پیٹر اور اسپنگارن کی رائے میں تنقید نگار کا کام صرف اتنا ہے کہ کسی فن پارے سے ذہن پر جو تاثرات پیدا ہوئے

انھیں بیان کردے۔ جمالیاتی تنقید بھی تاثرات کو اہمیت دیتی ہے۔ لیکن تاثرات کے سوا بھی اس میں اور بہت کچھ ہوتا ہے جو تاثراتی تنقید میں نہیں ہوتا۔ اس لیے اکثر اہل نظر تاثراتی تنقید کو سرے سے تنقید ہی نہیں مانتے۔ اسے محض لفّاظی، نثری واہ واہ اور کھوکھلی فقرے بازی ٹھہراتے ہیں جبکہ اس کے برعکس جمالیاتی تنقید کی بنیاد ٹھوس اصول و ضوابط پر قائم ہے۔

حُسن کاری کے وسائل جنھوں نے کسی فن پارے میں ایسی رعنائی و دلکشی پیدا کردی کہ اہل نظر اسے سراہنے لگے، ان کی تلاش ہی جمالیاتی تنقید کا اصل مقصد ہے۔ اعلا درجے کے شعر و ادب میں ضرور کوئی ایسی چیز ہوتی ہے جو قاری کو داد و تحسین پر مجبور کردیتی ہے۔ محمد حسین آزاد کی نثر، غالب کے خط پڑھ کر ہم خوشی سے جھوم اٹھتے ہیں۔ میر و غالب کے شعر پڑھ کر بے ساختہ ہمارے منہ سے واہ نکل جاتی ہے۔ کبھی کبھی ہم یہ بھی کہہ اٹھتے ہیں "سبحان اللہ کیا خوب شعر کہا ہے" یا "واہ، کوئی اس پایے کا شعر کہہ کے تو دکھائے۔" یہ تاثراتی تنقید ہوئی۔ اس کے لیے نہ استعداد کی ضرورت ہے نہ مطالعے کی۔ صرف ذوق سلیم کافی ہے لیکن جمالیاتی نقاد کی ذمہ داری زیادہ ہے۔ اُسے بتانا پڑتا ہے کہ شعر میں حسن کس طرح پیدا ہوا، دلکشی کس راستے سے شعر میں داخل ہوئی۔ یہ راستہ ایک نہیں، بہت سے ہیں۔ ان میں سے کچھ کی نشان دہی ذیل میں کی جارہی ہے :

☆ حسن معنی : مطلب یہ کہ جو بات کہی جارہی ہے اس میں بھی دلکشی ہونی چاہیے۔ یہ خیال درست نہیں کہ حسن صرف بات کہنے کے انداز میں ہوتا ہے۔ جو بات کہی جارہی ہے وہ حسن سے محروم ہو تو حسن بیان تضیع الفاظ ہے۔

والٹر پیٹر نے ادب کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔۔۔ اچھا ادب اور اعلا ادب۔ اچھا ادب وہ ہے جو صرف حسن صورت رکھتا ہو یعنی اس

کا حسن صرف لفظوں تک محدود ہو۔ اعلا ادب وہ ہے جو حسن صورت کے ساتھ حسن معنی بھی رکھتا ہو۔ مطلب یہ کہ مواد اور اسلوب دونوں میں حسن پایا جائے۔ یعنی یہ کہ جمالیاتی تنقید موضوع اور انداز بیان دونوں پر یکساں نظر رکھتی ہے۔

☆ حسن صورت : ضروری ہے کہ حسین خیال کو حسین پیرائے میں پیش کیا جائے۔ اچھی صورت اچھے لباس میں جلوہ گر ہو تو حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔

☆ الفاظ اور ان کی ترتیب : یہ وہ شے ہے جو ادب پارے کو حسن صورت عطا کرتی ہے۔ کولرج کا کہنا ہے کہ الفاظ کی بہترین ترتیب نثر ہے اور بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب شعر۔ لفظ کی اہمیت نثر میں بھی ہے لیکن شعر میں لفظ کی اہمیت اور بھی زیادہ ہے۔

☆ نغمگی : ہر لفظ کچھ آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ کچھ آوازیں شیریں ہوتی ہیں کچھ کرخت۔ مصنف کو چاہیے کہ لفظوں کو اس طرح ترتیب دے کہ ان سے آہنگ پیدا ہو۔

☆ مصوّری : نغمگی کی طرح شاعری کے لیے مصوری بھی ضروری ہے۔ مطلب یہ کہ جب ہم کوئی شعر سنیں یا پڑھیں تو ہماری آنکھوں کے آگے ایک تصویر اُبھر آئے۔ اس کو مرقع نگاری، صورت گری، امیجری، پیکر تراشی جیسے مختلف نام دیے جاتے ہیں۔

☆ استعارہ و تشبیہ : یہ دو چیزیں ایسی ہیں جن سے شاعر و نثر نگار دونوں تصویر کشی کا کام لیتے ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ نثر نگار استعارہ و تشبیہ سے وضاحت کا کام لیتا ہے اور شاعر سجاوٹ کا۔ صورت گری دونوں کا مدعا ہوتا ہے۔ مثلاً انسانوں کی کثرت کو انسانوں کا جنگل کہا جائے تو انسانی ہجوم پیش نظر ہو جاتا ہے۔

☆ صنائع بدائع : ان وسائل سے شعر میں مزید حسن پیدا ہو جاتا ہے۔
صنعتیں دو طرح کی ہوتی ہیں۔ لفظی اور معنوی۔ اگر یہ صنعت لفظوں کی ظاہری شکل سے تعلق رکھتی ہے تو اس کا شمار صنائع لفظی میں ہوگا۔ اگر معنی سے تعلق رکھتی ہے تو صنائع معنوی میں۔

جن صنعتوں کا ہمارے ادب میں زیادہ استعمال ہوتا رہا ہے وہ ہیں : تلمیح، تضاد، حسن تعلیل، رعایت لفظی، لف و نشر، مبالغہ وغیرہ۔

اردو میں جمالیاتی تنقید کے آغاز و ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ روز اول سے ہماری تنقید نے جمالیاتی قدروں کو نظرانداز نہیں کیا۔ ملاوجہی اور ان کے بعد بعض دوسرے شاعروں نے اپنے شعروں میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ شعر میں کیا خوبیاں ہونی چاہئیں۔ لفظوں اور ترکیبوں کے حسن پر ان سب نے زور دیا ہے اور زبان کی سلاست و روانی کو اہم بتایا ہے۔

مشاعرے کی روایت ہمارے ادب میں بہت پرانی ہے۔ مشاعرے میں شعروں پر جو داد دی جاتی ہے اسے مختصر ترین تنقید کہا جا سکتا ہے۔ واہ وا اور سبحان اللہ کے ساتھ اکثر پسند کا سبب بھی زبان پر آتا رہا ہے۔ نکتہ چینی کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ یہ بھی گواہی دیتی ہیں کہ حسن کاری کے عمل کو سراہا جاتا رہا ہے۔ شعرائے اردو کے تذکروں میں تنقید تو نہیں ملتی لیکن تنقیدی اشارے ضرور ملتے ہیں۔ یہ اشارے زبان و بیان کے حسن و قبح کے بارے میں ہیں۔

انگریزوں کے تسلط کے بعد زندگی کے اور شعبوں کی طرح ادب کی دنیا میں بھی انقلاب آیا۔ شعروادب کو پرکھنے کے لیے اصول وضع ہوئے۔ سرسید اور حالی اس کام میں پیش پیش تھے۔ ان کا سارا زور ادب کی افادیت و مقصدیت پر تھا مگر اسی زمانے میں شبلی اور محمد حسین آزاد بھی موجود تھے جو ادب میں حسن کاری کے قدر شناس تھے۔ ان کے بعد مہدی افادی، نیاز فتح پوری، عبدالرحمٰن بجنوری، محمد حسن

عسکری، اثر لکھنوی، فراق گورکھپوری اور چند دیگر اہل نظر نے شعرو ادب میں حسن کاری کی اہمیت کو واضح کیا۔ اس طرح جمالیاتی تنقید کو فروغ ہوا۔

جن علمائے ادب کا اوپر ذکر ہوا انھوں نے اردو تنقید کی بنیاد رکھی اور اسے استوار کیا۔ اس کے بعد ادب کے جدید دور کا آغاز ہوا۔ اس زمانے میں نئے افق روشن ہوئے۔ مشرق و مغرب کے ادب کا ذوق عام ہوا۔ اہل قلم جدید علوم سے روشناس ہوئے۔ نتیجہ یہ کہ تنقید نے ادب کو مختلف زاویوں سے دیکھنا اور پرکھنا سیکھا۔ ان زاویوں میں جمالیاتی تنقید سب سے اہم زاویہ رہا۔ جمالیاتی تنقید کے اصول وضع ہوئے اور اس میں سائنس کی سی قطعیت پیدا ہوئی۔

تمام اہم نقادوں نے تسلیم کیا کہ جمالیاتی پہلو کو نظر میں رکھے بغیر ادب کی صحیح قدر و قیمت کا تعین ممکن نہیں۔ آل احمد سرور نے کہا کہ ادب کو سب سے پہلے ادب کی کسوٹی پر پرکھنا چاہیے۔ اس کسوٹی پر پورا اترنے کے بعد اگر وہ زندگی اور سماج کا خدمت گزار بھی ہے تو یہ اس کی مزید خوبی ہے۔ کلیم الدین احمد نے ترقی پسند ادب کی مخالفت کی تو اس لیے کہ وہاں جمالیاتی قدروں پر توجہ کم ہی رہی۔ احتشام حسین ادب میں مارکسی نظریات کی تلاش کرتے رہے لیکن اس اعتراف پر وہ بھی مجبور ہوئے کہ حسن کاری سے ادب میں جان پڑتی ہے۔ خورشید الاسلام، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، محمد حسن، قمر رئیس، عنوان چشتی، لطف الرحمٰن، ابوالکلام قاسمی--- سب اہم نقادوں نے ادب کی پرکھ میں فلسفۂ جمال سے پوری مدد لی ہے۔

جمالیاتی تنقید کے بارے میں یہ بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اسے تاثراتی تنقید سے خلط ملط کردیا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید صرف تاثرات سے سروکار رکھتی ہے۔ وہ صرف یہ دیکھتی ہے کہ کسی ادب پارے کے مطالعے سے قاری کے ذہن پر کیا تاثرات قائم ہوئے۔ یہ ایک غیر ذمہ دارانہ تنقید ہے بلکہ اصلیت تو یہ ہے کہ اسے تنقید کہنا ہی غلط ہے۔ اس کے برعکس جمالیاتی تنقید کے طے شدہ اصول ہیں

اور ان میں سائنس کی سی قطعیت پائی جاتی ہے- یہ ادب کو حسن و فن کی کسوٹی پر اس طرح پرکھتی ہے کہ دودھ کا دودھ ،پانی کا پانی ہو جاتا ہے-

....

مارکسی تنقید کا دبستان ساری دنیا کے ادب پر اس شدّت سے اثر انداز ہوا کہ اس معاملے میں کوئی اور دبستان اس کی ہمسری نہیں کر سکتا- یہ وہ دبستانِ تنقید ہے جو کارل مارکس کے نظریات کی روشنی میں ادب کو پرکھتا ہے- اشتراکیت کے پرچار کو ادیب کی ذمہ داری خیال کرتا ہے، مزدوروں پر سرمایہ داروں کے مظالم کے خلاف آواز اٹھاتا ہے اور سماج سے ادب کا گہرا رشتہ جوڑتا ہے- ترقی پسند تنقید سے بھی یہی تنقید مراد ہے-

کارل مارکس انیسویں صدی کے ایک جرمن مفکّر تھے- ان کی ایک تصنیف ساری دنیا میں ایک زبردست انقلاب کی بنیاد بن گئی- اس کتاب کا نام ''سرمایہ'' ہے- مارکس کہتے ہیں کہ دنیا کے لوگ غریبوں کی غریبی کا فائدہ اٹھاتے ہیں اور ان کی محنت کی کمائی سے اپنی تجوریاں بھرتے ہیں- دولت کی یہ نابرابر تقسیم دنیا کی ساری خرابیوں کی جڑ ہے اور اس کا مٹا دینا ضروری ہے-

ایک اعلان نامہ کارل مارکس نے ۱۸۶۷ء میں شایع کیا- اس میں ساری دنیا کے مزدوروں کو مخاطب کرکے متحد ہونے اور ظلم کا خاتمہ کردینے کی دعوت دی گئی تھی- دنیا کے محنت کشوں نے اس اعلان نامے کا خیر مقدم کیا اور اس کا خاطر خواہ اثر ہوا- روس دنیا کا پہلا ملک تھا جس کے محنت کش لینن کی قیادت میں زارِ روس کے خلاف اُٹھ کھڑے ہوئے- ۱۹۱۷ء میں روسی حکومت کا تختہ اُلٹ دیا گیا-

انقلاب روس دنیا کی تاریخ میں ایک سنگ میل تھا- اس نے معاشی نظام کا

نقشا بدل دیا۔ روس میں مزدوروں کی جونئی حکومت قائم ہوئی اس نے اشتراکی نظام کو اپنایا۔ سرمایہ دار خوار اور محنت کش سرافراز ہوئے۔ اس سے مزدوروں کا حوصلہ بلند ہوا۔ اہل قلم کے دلوں میں یہ خیال جاگزیں ہوا کہ مظلوموں کی حمایت ان پر فرض ہے اور یہ اعتماد پیدا ہوا کہ سرمایہ داری کے خلاف جدوجہد لازمی طور پر نتیجہ خیز ثابت ہوتی ہے۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام اسی سلسلے کی ایک کڑی تھی۔ یورپ میں کچھ ہندوستانی نوجوان تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ ان نوجوانوں میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، محمد دین تاثیر، جیوتی گھوش خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ انھوں نے مظلوموں کی حمایت کا فیصلہ کیا اور اس انجمن کی بنیاد ڈالی۔ بعد کو ہندوستان میں اس کی شاخیں قائم ہوئیں۔ پریم چند، مولوی عبدالحق، پنڈت جواہر لعل نہرو نے اس مہم کو اپنی سرپرستی سے نوازا اور اس طرح ملک میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔

ترقی پسند ناقدین میں اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، ممتاز حسین، سردار جعفری، محمد حسن، سید محمد عقیل اور قمر رئیس خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اختر حسین رائے پوری کا مشہور مضمون "ادب اور زندگی" مارکسی نظریات کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کی پہلی کوشش تھی۔ اس سے اردو میں ترقی پسند تنقید کا آغاز ہوا۔ "اردو کی جدید انقلابی شاعری" سجاد ظہیر کا ایک اہم مضمون ہے۔ مجنوں گورکھپوری شروع شروع میں تاثراتی تنقید نگار تھے لیکن ترقی پسند تحریک سے متاثر ہوئے اور مارکسی نقادوں میں شمار ہونے لگے۔ جب تحریک اشتراکیت کا پرچار بن کے رہ گئی تو وہ اس سے بدظن ہوگئے۔

احتشام حسین کی ترقی پسند تحریک سے وابستگی بہت گہری تھی۔ انھوں نے اپنی تصانیف سے اسے مستحکم کیا اور بہت شدت کے ساتھ اس کی حمایت کرتے

رہے۔ ممتاز حسین کا شمار بھی صف اول کے مارکسی نقادوں میں ہوتا ہے۔ وسیع مطالعے کے سبب ان کی نگارشات میں بہت وزن پایا جاتا ہے۔ سردار جعفری شاعر ہونے کے علاوہ نقاد بھی ہیں اور ترقی پسند تحریک کے شدّت پسند علم بردار ہیں۔ محمد حسن، سید محمد عقیل، اور قمر رئیس عہد حاضر کے اہم مارکسی نقاد ہیں۔

ترقی پسند ادب کے مقاصد بہت واضح ہیں اور مارکسی نقاد ان پر بہت زور دیتے رہے ہیں۔ ان مقاصد پر اختصار کے ساتھ یہاں روشنی ڈالی جاتی ہے:

☆ ادیب کو جانب دار ہونا چاہیے۔ مراد یہ کہ اسے مزدوروں اور کسانوں کی حمایت کرنی چاہیے۔
☆ ادب عوام کے لیے ہے۔ عوام عام طور پر کم تعلیم یافتہ ہوتے ہیں۔ اس لیے ادب ایسا ہونا چاہیے جو آسانی سے ان کی سمجھ میں آجائے۔
☆ ادیب کو اشتراکیت یعنی کمیونزم کی کھلے الفاظ میں حمایت کرنی چاہیے۔
☆ ادیب خاموش تماشائی نہیں۔ اسے جدوجہد میں عملی حصہ لینا چاہیے۔
☆ ادب میں مواد انداز بیان سے زیادہ اہم ہے کیونکہ ادب کا اصل مقصد محنت کشوں کو جگانا اور انھیں سرمایہ داروں سے مقابلہ کرنے کے لیے متحد کرنا ہے۔
☆ ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ اسے مفید و کار آمد ہونا چاہیے۔
☆ ادب اور سیاست کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔
☆ ادب کو اجتماعی اُمنگوں کا ترجمان ہونا چاہیے۔

شدّت پسندی عام طور پر ہر تحریک کا مقدر رہے۔ تحریک کو کامیاب بنانے کے جوش میں اس کے علم بردار انتہا پسندی سے کام لیتے ہیں اور اسے اٹل عقیدہ بنا لیتے ہیں۔ اس تحریک کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ جن نقادوں نے ادب کو مارکس کے

نظریات کی روشنی میں دیکھا اور پرکھا انھوں نے زیادہ تر صرف یہی دیکھا کہ یہ ادب پارہ کمیونزم کے پرچار میں کامیاب ہے یا نہیں۔ اس شدت پسندی نے ادب کو ادب نہیں رہنے دیا، پروپیگنڈہ بنادیا۔

تحریک کا زوال اسی شدت پسندی کا نتیجہ تھا۔ یہ تحریک رفتہ رفتہ اپنی اپیل کھوتی چلی گئی۔ جن نقادوں نے اس تحریک کی سخت مخالفت کی ان میں کلیم الدین احمد سرفہرست ہیں۔ انھیں ترقی پسند نقادوں سے شکایت ہے کہ "وہ ادب سے زیادہ اشتراکیت سے واقف ہیں۔ وہ ادب کا مطالعہ نہیں کرتے صرف انہی مصنفوں کو پڑھتے ہیں جو اشتراکیت کا پرچار کرتے ہیں۔" اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں "کلیم الدین احمد کا خیال صحیح ہے کہ مارکسی نقاد اشتراکیت کے پرچار کو ادبیت پر ترجیح دیتے ہیں مگر انھوں نے ترقی پسند تنقید کی اس عظیم الشان خدمت سے انکار کیا ہے کہ اس نے جمال، حسن، اخلاق، ابدیت جیسی اصطلاحوں کی پرستش سے آزاد کیا۔ ظاہر پر باطن کو ترجیح دی اور بتایا کہ ادب میں جان انفرادیت سے آتی ہے مگر آزاد، مکمل اور شاداب انفرادیت کو سماج کے تعلق سے زیادہ خون ملتا ہے۔

فیصلہ کن رائے درحقیقت وہی ہے جو سرور صاحب کی مندرجہ بالا عبارت سے ظاہر ہوتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اس تحریک کے مخالفین میں شمار کیے جاتے ہیں مگر ان کی یہ رائے بہت درست ہے کہ :

> "ترقی پسند تحریک نے شاعری اور افسانہ نگاری کے علاوہ اردو زبان کے جس شعبے کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ادبی تنقید ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو کچھ بے جا نہ ہوگا کہ اس تحریک کی بدولت اردو تنقید کو ایک نیا ذہن، ایک نیا مزاج اور ایک منفرد کردار نصیب ہوا۔"

بے شک اس تحریک کی خوبیاں اس کی خامیوں پر بھاری ہیں۔

شعراے اردو کے تذکرے

اردو میں تنقید کا باقاعدہ آغاز تو مولانا حالی کے "مقدمۂ شعرو شاعری" سے ہوا لیکن تنقیدی اشارے اس سے پہلے بھی مل جاتے ہیں۔ تنقید کے اولین نمونے تو اردو شاعروں کے کلام میں بھی نظر آتے ہیں۔ ملاوجہی، ولی، سراج، آبرو نے اپنے شعروں میں جابجا یہ بتایا ہے کہ شاعری کو کیسا ہونا چاہیے۔ اس کے بعد اگلا قدم شعراے اردو کے تذکرے ہیں۔ یہ تذکرے ہمارے لیے بیش قیمت سرمایہ ہیں کہ ان سے قدیم شعرا کے حالات معلوم ہوتے ہیں، بعض شعرا کے اشعار ان کے ذریعے ہی ہم تک پہنچے ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ہمارے قدیم شاعروں کے کلام پر تذکرہ نگاروں کی تنقیدی راے بھی ہم تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ راے مختصر سہی لیکن یہ ہماری تنقید کا پہلا نمونہ ہے۔

جدید تنقید نگار ہمارے ان تذکروں کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں تو الگ الگ نتیجے نکالتے ہیں۔ کسی کو یہ ادب کا انمول ذخیرہ نظر آتے ہیں تو کوئی انھیں سوختی ٹھہراتا ہے۔ کلیم الدین احمد ہمارے انتہا پسند نقاد ہیں۔ انھیں ان تذکروں سے اختصار، پراگندگی اور جانب داری کی شکایت ہے۔ تذکروں کی تنقید سے وہ قطعاً مایوس ہیں۔ فرماتے ہیں "یہ تنقید محض سطحی ہے۔ اس کا تعلق زبان، محاورہ اور عروض سے ہے۔ لیکن یہ شاید کہنے کی ضرورت نہیں کہ تنقید کی ماہیت اور اس کے مقصد اور اس کے صحیح اسلوب سے بھی تذکرہ نویس واقفیت نہ رکھتے تھے۔ ان تذکروں کی اہمیت تاریخی ہے اور دنیاے تنقید میں ان کی کوئی اہمیت نہیں۔ اب ادبی دنیا اس قدر آگے بڑھ گئی ہے کہ ہمیں ان تذکروں سے کچھ سیکھنا نہیں ہے۔ ان تذکروں کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔"

کلیم الدین احمد کی یہ راے غیر منصفانہ ہے۔ اس زمانے تک تنقید کا باقاعدہ

آغاز نہیں ہوا تھا۔ ہمارے علمائے ادب عربی فارسی کے ادبی نظریات سے روشنی حاصل کرتے تھے۔ ان دونوں مشرقی زبانوں سے ہی انھوں نے تنقید کے معیار مستعار لیے۔ نتیجہ یہ کہ فصاحت، بلاغت، تشبیہ، استعارہ، سلاست، روانی، خوش لہجگی، شیریں کلامی اور جادو بیانی جیسے الفاظ و اصطلاحات کا بے تکلف استعمال کیا۔ کلیم الدین احمد اس قدیم تنقید کو پرکھنے کے لیے جدید دور سے پیچھے نہ جا سکے۔

سید عابد علی عابد کا انداز نظر جداگانہ ہے۔ وہ ان اصطلاحوں کو محض لفاظی سمجھ کر نظر انداز نہیں کرتے۔ بلکہ ان میں ایک جہان معنی کا جلوہ تلاش کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ تذکرہ نگار اپنی رائے کو مختصر لفظوں میں پیش کرنے کے لیے ان اصطلاحوں کا سہارا لیتا ہے اور انھیں تنقیدی اشارات کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ فرماتے ہیں ''تذکرہ نگار نے اختصار کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ تذکروں میں جہاں انتقادی آشارے پائے جاتے ہیں یا فیصلے صادر کیے جاتے ہیں، وہاں پڑھنے والوں کی بہت بڑی تعداد اس امر سے آگاہ بھی نہیں ہوتی کہ تذکرہ نگار نے تنقید کا حق ادا کر دیا ہے۔''

آگے لکھتے ہیں ''قصہ یہ ہے کہ اردو کے قدیم تذکرہ نگاروں نے فرض کر لیا ہے کہ پڑھنے والوں نے فارسی عربی تنقید کی کتابوں کا مطالعہ کیا ہے اور ان اصطلاحوں سے واقفیت رکھتے ہیں۔'' کلیم الدین احمد کی ایک انتہا کے بعد سید عابد علی عابد کی یہ دوسری انتہا ہے۔ وہ مندرجہ بالا اصطلاحوں کو ایسے معنی پہناتے ہیں جو قرین قیاس نہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ان تذکروں میں تنقید کے نادر نمونے موجود نہ سہی لیکن کلام پر رائے مل جاتی ہے۔ یہ رائے کہیں بہت مختصر ہے کہیں ذرا مفصل۔ کہیں مبالغہ آرائی ہے تو کہیں سچائی۔ تذکروں کی تعداد اچھی خاصی ہے اور سب کا انداز جداگانہ ہے۔

تذکروں میں تنقید تلاش کی جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ بعض جگہ تنقید کے اعلا نمونے بھی موجود ہیں۔ میر تقی میر کا تذکرہ "نکات الشعرا" گواہ ہے کہ میر صاحب اچھی تنقیدی نظر رکھتے ہیں۔ کسی شاعر کے کلام کے بارے میں وہ گھسی پٹی باتیں نہیں لکھتے۔ روش عام سے ہٹ کر بے لاگ رائے دیتے ہیں۔ ان کے تنقیدی نظریات کا خلاصہ یہ ہے کہ شاعری محض گل و بلبل کا بیان نہیں۔ اس کے سوا بھی بہت کچھ ہے۔ شاعر کو فکر تازہ کے پہلو بہ پہلو لطف زبان کا بھی خیال رکھنا چاہیے۔ الفاظ کے انتخاب میں احتیاط ضروری ہے۔ میر کی تنقید میں ایک خامی بھی ہے۔ ان کی رائے میں اکثر بہت شدت اور بے حد تلخی پیدا ہو جاتی ہے۔ حاتم، یقین، خاکسار کے کلام پر بہت بے دردی سے تنقید کی ہے۔

مصحفی کی تنقید میر کی تنقید کے برعکس معتدل اور غیر متعصبانہ ہے۔ ان کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ سادہ زبان میں سادہ خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور ذاتیات کو درمیان میں نہیں آنے دیتے۔ انھوں نے سودا کی غلطیاں بھی گنائیں لیکن انھیں اردو میں قصیدہ نگاری کا نقاش اول بھی کہا۔ جرات اور انشا سے مصحفی کی چشمک رہی لیکن جب ان کے کلام پر رائے دینے کا وقت آیا تو انصاف کا دامن نہیں چھوڑا۔ اپنے شاگردوں کے کلام پر تنقید کی تو دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا۔ ان کے تین تذکرے ہیں۔ تذکرۂ ہندی، ریختہ گویان اور عقد ثریا۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی ایک پختہ تنقیدی شعور رکھتے تھے۔

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کا تذکرہ "گلشن بے خار" بھی ایک قابل قدر تذکرہ ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ شیفتہ گہرا تنقیدی شعور رکھتے تھے۔ غالب نے ایک شعر میں کہا ہے کہ جب تک میرا شعر مصطفیٰ خاں شیفتہ کو پسند نہ آئے میں اسے دیوان میں شامل نہیں کرتا۔ واقعی وہ بالیدہ تنقیدی شعور رکھتے تھے۔ انھوں نے میر کی غزل کو ان کے قصیدے سے بہتر مانا ہے اور سودا کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کا قصیدہ ان کی غزل سے بہتر ہوتا ہے۔

محمد حسین آزاد کی "آب حیات" شعرائے اردو کا تذکرہ بھی ہے اور اردو ادب کی تاریخ بھی۔ آزاد کی تنقید کو جانب داری نے نقصان پہنچایا لیکن تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ان کا ذوق نہایت پاکیزہ تھا۔ وہ شعر کو پرکھنے کی عمدہ صلاحیت رکھتے تھے۔

مختصر یہ کہ ہمارے تذکروں میں جو تنقید ملتی ہے وہ بہت اعلا پائے کی نہ سہی لیکن اہم ضرور ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ ہماری قدیم تنقید کا انداز کیا تھا اور اس وقت شاعری میں کیا خوبیاں تلاش کی جاتی تھیں۔ تذکروں کی تنقید کو حقارت کی نظر سے دیکھنا کم نظری کی دلیل ہے۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے درست فرمایا ہے کہ :

> "تذکرے ہمارے سرمایہ ادب کا ایک گراں قدر حصہ ہیں جسے نظر انداز کرکے نہ تو ہم اردو شاعری کے مطالعے ہی میں کامیاب ہوسکتے ہیں اور نہ اپنے ادبی و تنقیدی شعور کے آغاز و ارتقا کی تاریخ مرتب کرسکتے ہیں۔ ہم نے اپنے قدیم شاعروں کو انہی تذکروں کے ذریعے جانا اور پہچانا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہماری ناقدانہ بصیرت بھی انہی تذکروں کی فضا میں پروان چڑھی ہے۔"

☆☆☆☆☆☆

مولانا الطاف حسین حالی

اردو تنقید میں حالی کا رتبہ بہت بلند ہے کیونکہ انھیں پہلا باقاعدہ تنقید نگار ہونے کا شرف حاصل ہے۔ انھوں نے پہلی بار ہماری زبان میں تنقید کے اصول اور ضابطے بنائے اور انھیں کتابی شکل میں پیش کیا۔ حالی نے ۱۸۹۳ء میں اپنا کلام ''شعر و شاعری'' کے نام سے شایع کیا تو اس پر ایک مفصل مقدمہ بھی لکھا جس میں شاعری کے فن پر روشنی ڈالی۔ آگے چل کر یہ مقدمہ ایک مستقل کتاب کی حیثیت سے شایع ہوا۔

مقدمۂ شعر و شاعری شایع ہوا تو اسے شروع میں سراہا کم گیا، اس پر تنقید زیادہ ہوئی۔ حالی پر طرح طرح کی چوٹیں کی گئیں۔ انھیں خیالی اور ڈفالی جیسے نام دیے گئے۔ کم لوگوں کو احساس تھا کہ بہت جلد حالی کے کارنامے کا اعتراف کیا جائے گا اور یہ اردو شاعری کی بنیاد قرار پائے گا۔ زیادہ وقت نہ گزرا تھا کہ مقدمے کی اہمیت تسلیم کر لی گئی۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے اسے اردو تنقید کا پہلا نمونہ کہا اور پروفیسر آل احمد سرور نے اسے اردو شاعری کے پہلے منشور کے نام سے یاد کیا۔ حالی کے مقالات، خطوط اور دیگر تصانیف مثلاً یادگار غالب، حیات سعدی اور حیات جاوید سے بھی ان کے تنقیدی نظریات پر روشنی پڑتی ہے لیکن سب سے زیادہ اہمیت ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کو ہی حاصل ہے۔

اب مولانا حالی کے تنقیدی افکار کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

مقصدیت اور افادیت کو حالی شاعری کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں۔ اسے وہ بیکاری کا مشغلہ اور وقت گزاری کا ذریعہ نہیں مانتے، زندگی کو سنوارنے اور بہتر بنانے کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ ان کا ارشاد ہے کہ شاعری سے بڑے بڑے کام

لیے جا سکتے ہیں اور لیے جاتے رہے ہیں۔ ثبوت میں وہ کئی مثالیں پیش کرتے ہیں جن میں سے ایک مثال یونان کے سولن کی ہے۔ جب اس کی ریاست آزادی کھو بیٹھی تو اس نے اپنے شعروں سے لوگوں کے دلوں میں آزادی کا ولولہ پیدا کیا اور بزور شمشیر اپنی کھوئی ہوئی آزادی حاصل کرنے پر آمادہ کیا۔

ہزاروں سال سے یہ بحث چلی آرہی ہے کہ شاعری کے ذریعے انسان کی زندگی میں کوئی تبدیلی لا کر اسے بہتر بنایا جا سکتا ہے یا شاعری صرف مسرت حاصل کرنے اور دل بہلانے کا ذریعہ ہے۔ افلاطون شاعری کی افادیت کے قائل تھے۔ ارسطو اسے وقت گزاری کا ایک ذریعہ خیال کرتے تھے۔ یہ بحث آج بھی جاری ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی اس رائے میں بڑا وزن ہے کہ ادب کو پہلے ادب ہونا چاہیے لیکن اس کے علاوہ ادب سے کوئی مفید کام لیا جا سکے تو اس میں کوئی مضایقہ نہیں۔

لفظ اور معنی میں زیادہ اہمیت کسے حاصل ہے۔ یہ بحث بہت پرانی ہے۔ مشہور عرب عالم ابن خلدون نے لفظ کو پیالے اور معنی کو پانی سے تشبیہ دی ہے۔ مراد یہ کہ پانی تو ایک ہی ہے مگر سونے یا مٹی کا پیالہ اس وقعت کو زیادہ یا کم کر دیتا ہے۔ حالی فرماتے ہیں کہ ہر پانی یکساں نہیں ہو سکتا۔ گدلا یا کھارا پانی صاف شفاف پانی کے ہم پلّہ کس طرح ہو سکتا ہے۔ کہتے تو یہ ہیں کہ پیالہ اور پانی دونوں کی اپنی اہمیت ہے۔ مطلب یہ کہ لفظ اور معنی دونوں کا اپنا اپنا مقام ہے لیکن اصلیت یہ ہے کہ مولانا کا جھکاو معنی کی طرف ہے۔ وہ شاعری کی مقصدیت کے قائل ہیں اس لیے اسلوب سے زیادہ پیغام گویا لفظ سے زیادہ معنی ان کے نزدیک اہم ہے۔

تین شرطیں مولانا حالی کے نزدیک ایسی ہیں جن کے بغیر شاعری کا تصور ممکن نہیں۔ یہ ہیں : تخیل، مطالعہ کائنات اور **تفحص الفاظ**۔ ان تینوں کے بارے

ہیں مولانا جو کچھ فرماتے ہیں اسے ہم اپنے لفظوں میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

۱۔ تخیل : یہ وہی شے ہے جسے انگریزی میں امیجی نیشن (IMAGINATION) کہا جاتا ہے۔ تخیل کے معنی ہیں خیال کی پرواز۔ یعنی کسی ایک چیز کو دیکھ کر خیال کا دوسری طرف منتقل ہونا۔ جیسے کوئی عاشق چاند کو دیکھے تو اسے اپنے محبوب کا چہرہ یاد آجائے۔ مولانا فرماتے ہیں کہ تخیل کے بغیر شاعری ممکن ہی نہیں۔ ان کے نزدیک یہ ایک خداداد صلاحیت ہے جو کوشش سے پیدا نہیں کی جا سکتی۔ یہ بھی فرماتے ہیں کہ تخیل کو عقل کے تابع ہونا چاہیے اسے بے لگام چھوڑ دیا جائے تو شعر ناقابل فہم ہو جاتا ہے۔

۲۔ مطالعۂ کائنات : فن کار اپنی تخلیق کا مواد اس کائنات سے حاصل کرتا ہے جو اس کے چاروں طرف بکھری ہوئی ہے۔ شاعر کو چاہیے کہ اس کائنات کو گہری نظر سے دیکھے تاکہ اپنی تخلیق میں کامیابی کے ساتھ اس کی تصویر کھینچ سکے۔ کائنات کی سب سے اہم شے ہے انسان۔ اس لیے ضروری ہوا کہ انسانی زندگی کی کتاب کا مطالعہ بہت توجہ سے کیا جائے۔

۳۔ **تفحّص الفاظ** : اس کا مطلب ہے لفظوں کی تلاش۔ شاعر اپنے جذبات و احساسات کو لفظوں کے ذریعے ہم تک پہنچاتا ہے۔ جب تک موزوں الفاظ تک رسائی نہ ہو وہ اپنے خیال کو عمدگی کے ساتھ ادا نہیں کرسکتا۔ اس لیے وہ ایک ایک لفظ کے لیے سرگرداں رہتا ہے۔ مولانا کے الفاظ میں شاعر ایک ایک لفظ کے لیے ستر ستر کنویں جھانکتا ہے اور اس وقت تک چین سے نہیں بیٹھتا جب تک مناسب الفاظ تلاش نہیں کرلیتا۔ شاعری میں اس کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔

تین خوبیاں شاعری کے لیے بقول حالی بے حد ضروری ہیں۔ یہ ہیں : سادگی، جوش اور اصلیت۔ سادگی سے حالی کی مراد یہ ہے کہ شعر میں آسان خیال آسان

لفظوں کے ذریعے پیش کیا جانا چاہیے تاکہ اسے سمجھنے میں دشواری نہ ہو۔ آج کے زمانے میں اس رائے سے اتفاق مشکل ہے۔ جب زندگی سادہ تھی تو خیال میں بھی سادگی تھی اور اس کے اظہار میں بھی۔ آج زندگی پیچیدہ ہے تو خیال اور انداز بیان دونوں لامحالہ پیچیدہ ہوں گے۔

جوش سے حالی کا مطلب یہ ہے کہ شعر میں بے ساختگی پائی جائے۔ یہ محسوس ہو کہ شاعر نے کوشش کرکے شعر نہیں کہا بلکہ شعر بے اختیار اس کی زبان سے نکل گیا ہے۔ جس شعر میں یہ خوبی موجود ہو اس کی تاثیر میں کوئی کلام نہیں۔

اصلیت سے حالی کی مراد یہ ہے کہ جہاں تک ہوسکے مبالغے سے گریز کرنا چاہیے۔ کوئی بات ایسی نہ کہنی چاہیے جو سچ کے خلاف لگے۔ ہمارے نزدیک حالی کی یہ رائے غلط ہے۔ مبالغے کے بغیر شاعری ممکن ہی نہیں۔ ماں اپنے بیٹے کو چاند کہہ کے پکارتی ہے تو مبالغے سے کام لیتی ہے۔ حالی مانتے ہیں کہ مبالغہ شاعری کے لیے ضروری ہے مگر مبالغے میں حد سے گزر جانے کو وہ ناپسند کرتے ہیں۔

قافیہ و وزن کو حالی شعر کے لیے لازمی تو نہیں مانتے لیکن انھیں شاعری کا زیور بتاتے ہیں۔ مطلب یہ کہ قافیہ و وزن سے شعر میں حسن پیدا ہو جاتا ہے۔

درسِ اخلاق کو مولانا حالی کے نظام فکر میں مرکزی اور کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ ان کی رائے ہے کہ بُری شاعری سوسائٹی کو گمراہ کرتی ہے اور بُری سوسائٹی شاعری کو غلط راستے پر ڈال دیتی ہے۔ اخلاق کو خراب کرنے والی (مخرب اخلاق) باتیں شاعری اور سوسائٹی دونوں کو برباد کردیتی ہیں اس لیے مولانا کی رائے میں ان سے اجتناب ضروری ہے۔

مقدمۂ شعر و شاعری کا دوسرا حصہ دراصل عملی تنقید ہے۔ اس میں

غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ مثنوی کو مولانا سب سے زیادہ کار آمد صنف خیال کرتے ہیں کیونکہ اس میں تسلسل کے ساتھ اظہار خیال کی گنجایش ہے۔ اس لیے بڑی سے بڑی بات آسانی کے ساتھ کہی جاسکتی ہے۔ مرثیہ بھی انھیں بہت پسند ہے کیونکہ اخلاقی تعلیم کا بہترین موقع یہاں مل جاتا ہے۔ شہدائے کربلا اور ان کے احباب و رفقا کے کردار قاری کو نیکی پر آمادہ کرتے ہیں۔ قصیدہ مولانا کو سخت ناپسند ہے کیونکہ اس میں جھوٹ اور خوشامد کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔

غزل کے بارے میں مولانا نے نہایت تفصیل کے ساتھ اظہار خیال کیا ہے۔ غزل کی مقبولیت کا انھیں احساس ہے اس لیے غزل کی گردن اڑا دینے کا مشورہ وہ دے نہیں سکتے۔ چنانچہ اس کی خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اصلاح کا مشورہ دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں غزل کا دائرہ عشق و عاشقی تک محدود ہے حالانکہ غالب جنھیں وہ اپنا استاد بتاتے ہیں اس وقت غزل کے دائرے کو وسعت دے چکے تھے۔ پھر یہ کہ غزل میں عشق کے سوا بھی بہت کچھ ہے مگر عشق کی علامتیں استعمال ہوتی رہی ہیں۔ ایک اعتراض یہ ہے کہ جس نے زندگی میں کبھی عشق نہیں کیا وہ بھی عشقیہ شاعری کرتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ شاعر تخیل کی مدد سے وہ بھی پیش کر سکتا ہے جو اس پر نہیں گزرا۔

غزل پر ایک اعتراض یہ کرتے ہیں کہ یہاں تکرار بہت ہے۔ ایک ہی بات کو لفظ بدل بدل کر کہا جاتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ایک پھول کے مضمون کو سو طرح پیش کرنا عیب نہیں ہنر ہے۔

غزل کو مولانا بے وقت کی راگنی بتاتے ہیں۔ انھیں یقین ہے کہ اصلاح نہ ہوئی تو غزل مٹ جائے گی۔ فرماتے ہیں ”زمانہ بہ آواز بلند کہہ رہا ہے کہ عمارت میں ترمیم ہوگی یا عمارت آپ نہ ہوگی۔“ مگر یہ اندیشہ بے بنیاد ثابت ہوا۔ مولانا کی رائے غلط نکلی۔ غزل کی آب و تاب آج دوست و دشمن دونوں کی نظروں کو خیرہ

کیسے دے رہی ہے۔

مولانا حالی کے ارشادات کو ہم الہام و وحی کا درجہ نہیں دیتے۔ خود ہم نے جا بجا ان سے اختلاف کیا ہے۔ پھر بھی ماننا پڑتا ہے کہ ان کی بہت سی باتیں درست ہیں اور پروفیسر کلیم الدین احمد نے ان کے بارے میں یہ لکھ کر انصاف نہیں کیا کہ :

"خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنا، دماغ و شخصیت اوسط۔ یہ تھی حالی کی کل کائنات!"

اس سخت گیری کے باوجود کلیم الدین احمد یہ اعتراف کرنے پر بھی مجبور ہوئے کہ :

"آج جب لکھنے والوں کا مطمح نظر حالی کی طرح محدود نہیں۔ وہ بہترین مغربی ادب اور تنقید سے واقفیت رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود کسی نے بھی مقدمۂ شعر و شاعری سے بہترین تنقیدی کارنامہ پیش نہیں کیا۔"

اردو تنقید مولانا حالی کے احسان سے کبھی سبکدوش نہیں ہو سکتی۔ پروفیسر آل احمد سرور مولانا کے تنقیدی کارنامے کا اعتراف ان لفظوں میں کرتے ہیں :

"حالی سے پہلے ہماری شاعری دل والوں کی دنیا تھی، حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری کے ذریعے اسے ایک ذہن دیا۔ بیسویں صدی کی تنقید حالی کی اسی ذہنی قیادت کے سہارے ابھی تک چل رہی ہے۔"

☆☆☆☆☆

علامہ شبلی نعمانی

مولانا حالی کے بعد جس بزرگ نقاد پر ہماری نظر ٹھہرتی ہے وہ علامہ شبلی نعمانی ہیں۔ ان کے تنقیدی نظریات نہ صرف اپنے زمانے کے شعروادب پر اثر انداز ہوئے بلکہ ان کی صدائے بازگشت آج بھی کسی نہ کسی انداز میں سنائی دے جاتی ہے۔ تقریباً ایک صدی گزر جانے کے باوجود ان کے افکار میں ایک طرح کی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔

حالی اور شبلی کے تنقیدی نظریات ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں کے خیالات میں ایک بنیادی فرق ہے۔ مولانا حالی افادی ادب کے علم بردار ہیں۔ شاعری سے وہ زندگی کو سنوارنے اور بہتر بنانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعر کی اصل ذمہ داری اخلاقی تعلیم ہے۔ علامہ شبلی کا شاعری سے اصل مطالبہ یہ ہے کہ قاری کو انبساط کی دولت عطا کردے اور بس۔ اس کے لیے شعر میں حسن کاری ضروری ہوئی۔ شبلی شاعری کے اسی پہلو یعنی حسن کاری کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔

لفظ اور معنی دونوں میں کس کی اہمیت زیادہ ہے اس موضوع پر مولانا حالی اور علامہ شبلی دونوں نے اظہار خیال کیا ہے۔ مولانا حالی کا جھکاو معنی کی طرف ہے کیونکہ وہ شاعری کی مقصدیت کے قائل ہیں۔ علامہ شبلی لفظ پر زیادہ زور دیتے ہیں کیونکہ ان کے نزدیک رنگینی و رعنائی شعر کا اصل وصف ہے۔ فرماتے ہیں ”مضمون تو سب پیدا کرسکتے ہیں۔ شاعر کا معیار کمال یہی ہے کہ مضمون ادا کن لفظوں میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے۔“ اور ”حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہی ہے۔ گلستاں میں جو مضامین اور خیالات ہیں ایسے

اچھوتے اور نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب و تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔"

مینا کاری کو علامہ شبلی شاعری کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں۔ ان کے برعکس مولانا حالی سادگی کو شعر کا اصل حسن خیال کرتے ہیں۔ مینا کاری کا مطلب یہی ہے کہ شعر میں رنگینی و رعنائی پائی جائے اور وہ پیدا ہوتی ہے شعری وسائل کے زیادہ سے زیادہ استعمال سے۔ شاعر مناسب لفظوں کا انتخاب کر کے اور انھیں سلیقے سے ترتیب دے کر شعر میں نغمگی پیدا کرتا ہے۔ اس کے بعد شعر میں رعنائی پیدا کرنے والی دوسری چیز ہے تصویر کشی۔ استعارہ و تشبیہ تصویر بنانے میں شاعر کی مدد کرتے ہیں۔ شبلی کا یہ خیال بھی ہے کہ استعارہ و تشبیہ سے کلام میں جو وسعت و زور پیدا ہوتا ہے وہ کسی اور طریقے سے پیدا نہیں ہو سکتا مثلاً آدمیوں کی کثرت کا مضمون یوں ادا کیا جائے کہ وہاں آدمیوں کا جنگل تھا تو کلام کا زور بڑھ جائے گا۔

شاعری کو وہ دو چیزوں کا مجموعہ قرار دیتے ہیں۔ یہ ہیں محاکات اور تخیل۔ ان دونوں کے بغیر شعر کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔ ذیل میں ان دونوں کی الگ الگ تعریف کی جاتی ہے۔

محاکات کے معنی شبلی کے نزدیک کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح نقشا کھینچنے کے ہیں کہ وہ مجسّم ہو کر ہمارے سامنے آجائے۔ محاکات وہی شے ہے جسے تصویر کشی، مصوری، مرقع نگاری، امیجری وغیرہ نام دیے جاتے ہیں۔ آج کی زبان میں اسی کو شعری پیکر کہتے ہیں اور اس شعر کو بہت پسند کیا جاتا ہے جو کوئی جیتی جاگتی تصویر ہماری آنکھوں کے سامنے پیش کر دے۔

محاکات پر اظہار خیال کرتے ہوئے شبلی نے کئی اہم باتیں کہی ہیں۔ پہلی اہم بات تو یہ ہے کہ لفظوں سے بنائی ہوئی تصویر رنگوں سے بنائی ہوئی تصویر پر فوقیت

رکھتی ہے۔ مصور رنگوں سے کسی ساکن یعنی ٹھہری ہوئی چیز کی تصویر کھینچ سکتا ہے۔ شاعر لفظوں سے متحرک چیزوں کی تصویر بھی کھینچ دیتا ہے۔ کتنے ہی شعر ہیں جن سے دریا کا بہنا، سبزے کا لہلہانا اور انسان کا ہنسنا، بولنا، چلنا، پھرنا صاف نظر آجاتا ہے۔

غم، غصہ، خوشی، حیرت، فکر، بیقراری۔۔۔ انسانی ذہن کی بے شمار کیفیتیں ہیں جن کی ہو بہو تصویر اتارنا مصور کے لیے دشوار ہے لیکن مصنف بہ آسانی یہاں اپنا کمال دکھا سکتا ہے۔ کسی شے کا طول و عرض تو مصور آسانی سے دکھا سکتا ہے، گہرائی میں دشواری پیش آتی ہے۔ شاعر و ادیب کے لیے یہ کام سہل ہے۔

محاکات کے بارے میں شبلی نے ایک نہایت اہم بات یہ کہی ہے کہ مصور جزئیات کو نظر انداز نہیں کرتا۔ اس کی باریک سے باریک چیز کو دکھا دینا چاہتا ہے۔ پھول کی تصویر اتارتا ہے تو اس کے ایک ایک رگ و ریشے کو نمایاں کر دینا چاہتا ہے۔ شاعر غیر ضروری تفصیل کو نظر انداز کر دیتا ہے اور صرف ان چیزوں کا انتخاب کرتا ہے جو ہمارے دلوں پر گہرا اثر ڈالتی ہیں۔ اس طرح مصنف کی تصویر اصل سے بھی زیادہ دلکش ہو جاتی ہے۔

تخییل کو علامہ شبلی شاعری کے لیے محاکات سے بھی زیادہ ضروری بتاتے ہیں۔ کہتے ہیں "محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخییل سے آتی ہے ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں۔ تخییل کو وہ قوت اختراع یعنی نئی نئی چیزیں ایجاد کرنے والی قوت بتاتے ہیں۔ تخییل کی مدد سے انسان اور خاص طور پر فن کار بات سے بات پیدا کرتا ہے یعنی کسی ایک چیز کو دیکھ کر فن کار کا ذہن کسی اور طرف چلا جاتا ہے بلکہ سو طرف جا سکتا ہے مثلاً ایک ہی پھول ہے جس میں کبھی محبوب کا چہرہ نظر آتا ہے، کبھی خدا کا جلوہ دکھائی دیتا ہے، کبھی زندگی کی بے ثباتی یاد آتی ہے تو کبھی اس کی بکھری ہوئی پتیاں عاشق کے چاک گریباں کا نظارہ دکھاتی ہیں۔

رومانیت شبلی کے رگ وپے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ اسی لیے وہ جذبات و احساسات کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور انہی کے اظہار کو شاعری بتاتے ہیں۔ رومانی شاعر و نقاد ورڈز ورتھ کے نزدیک جذبات کے بے قابو ہو کر بہہ نکلنے کا نام شاعری ہے۔ شبلی بھی جذبات کے فوری اور بے ساختہ اظہار کو شاعری کہتے ہیں۔ فرماتے ہیں "خدا نے انسان کو دو قوتیں دی ہیں۔ ایک ادارک اور دوسری احساس۔ ادراک کا کام سوچنا اور مسائل کو حل کرنا ہے۔ احساس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی اثر انگیز واقعہ پیش آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے۔ غم کی حالت میں صدمہ ہوتا ہے۔ خوشی میں سرور ہوتا ہے۔ حیرت انگیز بات پر تعجب ہوتا ہے۔ یہی قوت جس کو احساس کہہ سکتے ہیں شاعری کا دوسرا نام ہے یعنی یہی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔

یہ بھی شبلی کا رومانی ذہن ہی ہے جو شاعر پر پابندیاں لگانے کو گوارا نہیں کرتا۔ وہ اسے مکمل آزادی دلانا چاہتے ہیں۔ اسے قاری سے بے نیاز کر دینا چاہتے ہیں۔ جس طرح اداکار یہ بھول جاتا ہے کہ وہ ہزاروں تماش بینوں کے سامنے اداکاری کر رہا ہے اسی طرح شاعر کو بھول جانا چاہیے کہ وہ قارئین کے لیے شعر کہہ رہا ہے۔

حظ اندوزی کو شبلی شاعری کا اصل مدعا خیال کرتے ہیں۔ یہ شاعری کا وہ تصور ہے جو ارسطو نے ہزاروں سال پہلے پیش کیا تھا۔ حالی ادب کی افادیت اور مقصدیت کے قائل تھے اور اس سے درس اخلاق کا کام لینا چاہتے تھے۔ شبلی ان سے پوری طرح اتفاق تو نہیں کرتے لیکن یہ بہر حال مانتے ہیں کہ "شعر ایک قوت ہے جس سے بڑے بڑے کام لیے جا سکتے ہیں بشرطیکہ اس کا استعمال صحیح طور سے کیا جائے۔" ثبوت کے طور پر فرماتے ہیں کہ عربوں نے اس فن سے بڑے بڑے کام

لیے ہیں۔ یہ شاعری کی تاثیر ہی تو تھی کہ کسی زمانے میں عرب قوم کی باگ شاعروں کے ہاتھ میں تھی۔ وہ جدھر چاہتے اس کا رُخ موڑ دیتے۔ اس لیے عربوں میں شاعری کی ایسی قدر تھی کہ جس قبیلے میں کوئی شاعر پیدا ہو جاتا، ہر طرف سے گروہ کے گروہ آ آکر اس قبیلے کو مبارکباد دیتے تھے۔

دل آویز نثر علامہ شبلی کی تحریر کو بہت پُر کشش اور پُر تاثیر بنادیتی ہے۔ ادق موضوع اور پیچیدہ مضمون کو بھی اس انداز سے پیش کرتے ہیں کہ ان کی بات قاری کے دل میں اتر جاتی ہے اور وہ آسانی سے ان کا ہم خیال بن جاتا ہے۔ ان کا ایک ایک لفظ اور ایک ایک فقرہ ترشا ہوا ہوتا ہے۔ شعریت ان کے مزاج کا خاصہ ہے اور ان کی تحریروں میں پوری طرح جلوہ گر ہے۔

شبلی کے تنقیدی نظریات کو سمجھنے کے لیے شعرالعجم، موازنہ انیس و دبیر اور مقالات شبلی کا مطالعہ ضروری ہے۔

اس مختصر مضمون کو ہم ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کی اس رائے پر ختم کرتے ہیں کہ :

> "شبلی ذوقی اور تحسینی نقاد ہیں۔ شعر سے لطف اندوزی ان کے یہاں ایک تخلیقی عمل بن گئی ہے۔ وہ شاعر کے تجربات کی اس طور پر باز آفرینی کرتے ہیں کہ وہ شعر ہر شخص کی اپنی واردات معلوم ہونے لگتا ہے۔ ان کا جمالیاتی ذوق رچا ہوا ہے اور ان کے احساسات بے حد لطیف و نازک ہیں۔ شبلی کی تنقیدی نگارشات نے کئی نسلوں کے مذاق سخن کی تربیت کی ہے۔ وہ موجودہ دور میں بھی کافی دور تک ہماری رہنمائی کرسکتے ہیں۔"

☆☆☆☆☆

پروفیسر آل احمد سرور

اردو تنقید پر پروفیسر آل احمد سرور کا یہ بڑا احسان ہے کہ آج سے کوئی پچاس سال پہلے جب تنقید میں دلچسپی لینے والوں کی گنتی برائے نام تھی اپنے دلکش تنقیدی مضامین سے انھوں نے تنقید کا ذوق عام کیا اور ایک خشک مضمون کو خاص و عام میں مقبول بنادیا۔ ان کے تنقیدی مضامین نے نئی نسل کو اپنے ادبی سرمایے کی طرف متوجہ کیا اور اس سے لطف اندوز ہونے کا ہنر سکھایا۔ انھیں بجا طور پر موجودہ دور کا سب سے بڑا نقاد تسلیم کیا جاتا ہے۔ آیئے غور کریں کہ وہ کیا خصوصیات ہیں جنھوں نے سرور صاحب کو اس رتبے پر فائز کیا۔

منصف مزاجی پروفیسر سرور کی تنقید کی بنیادی خصوصیت ہے۔ منصف مزاجی اور غیر جانب داری کے ساتھ کسی فن پارے کے پرکھنے کو ہی ادبی تنقید کہتے ہیں۔ گروہ بندی اور ذاتی پسند و ناپسند کی یہاں گنجایش نہیں۔ سرور صاحب کی تنقید اس عیب سے پاک ہے۔ لطف یہ ہے کہ سرور صاحب ان کے ساتھ بھی انصاف کرتے ہیں جنھوں نے سرور صاحب کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ کلیم الدین احمد سرور صاحب کے بارے میں اس رائے کا اظہار کرتے ہیں کہ "معلوم نہیں کیوں سرور صاحب کچھ جھنجھلائے ہوئے ہیں۔ شاید انھیں احساس کمتری ہے اور یہ احساس کمتری کہتا ہے کہ تم نے ابھی تک کوئی مفصل کتاب کیوں نہیں لکھی...... وہ دسترخوان کی مکھی ہیں شہد کی مکھی نہیں۔" جب اردو تنقید میں کلیم الدین احمد کا مقام متعین کرنے کا وقت آتا ہے تو سرور صاحب انصاف کی ترازو سنبھال لیتے ہیں۔ کہتے ہیں "کلیم الدین احمد ہمارے چوٹی کے نقادوں میں سے ہیں۔ میں انھیں بہت اہم نقاد ہی نہیں، تنقید کا ایک بہت اچھا معلم بھی سمجھتا ہوں۔ نقاد کا کام صرف بُت گری نہیں، بُت شکنی بھی ہے اور کلیم الدین احمد نے بہت سے بُت توڑے

ہیں۔

ایک نے اپنے رویے سے اردو تنقید میں اپنا قد گھٹا لیا دوسرے نے بڑھا لیا۔ سرور صاحب دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کرنے کو تنقید مانتے ہیں۔ دودھ کا پانی اور پانی کا دودھ کرنا ان کا شیوہ نہیں۔

ادب سے وفاداری تنقید کی بنیادی شرط ہے۔ ادب، وعظ و نصیحت بن جائے یا فلسفہ و پیغام بن جائے مگر ادب نہ رہے تو ہمارے کس کام کا۔ جو تحریر ادب نہ رہے، ادبی تنقید اسے پرکھنے کی زحمت آخر کیوں کرے؟ ادب کو پرکھنے کی پہلی کسوٹی ادب ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ قول سرور صاحب نے متعدد جگہ دہرایا ہے اور اس سے مکمل اتفاق کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں "میں پہلے ادب میں ادبیت دیکھتا ہوں بعد میں کچھ اور۔ گو یہ جانتا ہوں کہ ادب میں جان زندگی سے ایک گہرے اور استوار تعلق سے آتی ہے۔ میں ادب کا مقصد نہ ذہنی عیاشی سمجھتا ہوں نہ اشتراکیت کا پرچار۔"

ادب اور زندگی کے محکم رشتے کی اہمیت کا سرور صاحب کو اعتراف ہے۔ ادب میں نظریے کی ضرورت کے بھی وہ قائل ہیں، مگر ان کی رائے ہے کہ نظریہ بُت بن جائے اور اس کی پرستش ہونے لگے تو اس کا توڑنا ضروری ہے۔ نظریے کی زنجیر سے نجات پائے بغیر ادب کا کارواں آگے نہیں بڑھ سکتا۔ لکھتے ہیں "ادب سیاسی، مذہبی اور اخلاقی موضوعات سے مدد لیتا ہے، لیتا رہا ہے مگر یہ مذہب کا خادم ہے، نہ سیاست کا نقیب، نہ اخلاق کا نائب۔ ادب ہرجائی ہے اور ادب کا ہرجائی پن ہی اس کی دولت ہے۔ یہ معلومات نہیں تاثرات عطا کرتا ہے، یہ علم نہیں عرفان دیتا ہے۔ یہ نظریہ نہیں نظر بخشتا ہے۔"

زندگی ہر دم بدلتی رہتی ہے اور اسی کے ساتھ ادب بھی۔ یہ فطرت کا تقاضا ہے اور اس کا خیر مقدم ضروری ہے۔ سرور صاحب نے ادب کے بدلتے ہوئے

رجحانات کا ہمیشہ ہمدردی کے ساتھ مطالعہ کیا' ان کی حوصلہ افزائی کی بلکہ رہنمائی کا فریضہ بھی انجام دیا- انقلاب روس کے نتیجے میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا تو سرور صاحب نے اس کو خوش آمدید کہا لیکن جب وہ شدت پسندی کا شکار ہوئی اور کمیونزم کے پرچار کو بھی ادب شمار کرنے لگی تو اسے ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا' فن کار کی انفرادیت و آزادی کی وکالت کی اور شعروادب کے جمالیاتی پہلو کی اہمیت جتائی-

ادب کی جمالیاتی قدریں پروفیسر سرور کو ہمیشہ بے حد عزیز رہی ہیں- ایلیٹ کی جس رائے کا اوپر ذکر کیا گیا اس پر سرور صاحب نے یہ قابل قدر اضافہ کیا ہے کہ ادب' ادب ہونے کے ساتھ کوئی فلسفہ و پیغام بھی رکھتا ہو تو یہ اس کی عظمت کی دلیل ہے- انھوں نے ایک جگہ فرمایا ہے کہ فکر سے فن کو آب و تاب ملتی ہے- مطلب یہ کہ سرور صاحب ادب کی افادیت و مقصدیت کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے مگر اس کی جمالیاتی قدروں سے دست بردار ہونے کو کسی طرح آمادہ نہیں- فرماتے ہیں "فن ان معنوں میں افادی نہیں ہے جن معنوں میں ہنر افادی ہے- فن حسن کاری کرکے مسرت اور مسرت کے ساتھ بصیرت عطا کرتا ہے- صرف فکر کی روشنی سے فن کی محفل میں چراغ نہیں جل جاتے- فن یہاں ایک فانوس ہے جو شمع کی روشنی کو حسین اور دل پذیر بناتا ہے-" شعروادب کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلے جس چیز پر ان کی نظر ٹھہرتی ہے وہ اس کا جمالیاتی پہلو ہے- کہتے ہیں "میں ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں-"

اعتدال و توازن بقول نورالحسن نقوی' پروفیسر سرور کی تنقید کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے جو ادبی حلقوں میں خاصی موضوع بحث رہی ہے- مگر انصاف

کی بات ہے کہ ان کی تنقید جناب شیخ کا نقش قدم نہیں جو "یوں بھی ہے اور یوں بھی۔" "درا اصل ان کے نزدیک تنقید نہ وکالت ہے نہ عدالتی فیصلہ۔۔ نقاد مفتی نہیں ہوتا۔ اس لیے وہ فتوے صادر کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ عموماً وہ تصویر کے دونوں رُخ پیش کرکے فیصلہ قاری پر چھوڑ دیتے ہیں۔ وہ خوبیوں کا ذکر زیادہ اور خامیوں کا ذکر کم کرتے ہیں کیونکہ وہ تنقید کو گلستاں میں کانٹوں کی تلاش نہیں مانتے۔ شدت اور انتہا پسندی کا ان کی تنقید میں گزر نہیں۔ وہ ادب کو خانوں میں تقسیم کرکے نہیں دیکھتے اور یہی وجہ ہے کہ قدیم وجدید کی بحث میں بھی اُن کا ذہن صاف ہے۔۔ نہ اِس کے پرستار ہیں نہ اُس کے، نہ اِس سے بیزار ہیں نہ اُس سے جہاں حسن و تکمیل دیکھتے ہیں، سراہتے ہیں۔"

مطالعے کی وسعت نے پروفیسر سرور کی تنقید میں بہت وزن پیدا کردیا ہے۔ ان کا بیشتر وقت یا مطالعے میں گزرتا ہے یا غور و فکر میں۔ یہ مطالعہ صرف اردو ادب تک محدود نہیں۔ انگریزی ادب سے ان کی وابستگی بہت گہری ہے۔ اردو سے پہلے انھوں نے امتیاز کے ساتھ انگریزی ادب میں ایم۔اے کا امتحان پاس کیا تھا اور اسی کے معلم مقرر ہوئے تھے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے انھیں ذہنی مناسبت ہے اور ان کی تنقیدی آرا کو وہ اکثر اپنے تنقیدی مضامین میں پیش کرتے ہیں۔ لوکاچ اور ٹیری ایگلٹن کا بھی ان پر گہرا اثر ہے۔

مطالعے کی وسعت اور غور و فکر کی عادت کا ہی نتیجہ ہے کہ زیرِ تنقید ادب پارے کو وہ مختلف زاویوں سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔ اس لیے ان کی تنقید ایک رُخی نہیں۔ شعر و ادب کے تمام پہلوؤں پر ان کی نظر رہتی ہے لیکن فن کار سے زیادہ فن ان کی توجہ کا مرکز رہتا ہے اور انھیں خاص طور پر ان قدروں کی تلاش رہتی ہے جو کسی فن پارے کی آفاقیت اور ابدیت کی ضامن ہیں۔

دل نشیں اسلوب سرور صاحب کے تنقیدی مضامین کی ایک بہت بڑی خوبی ہے۔ تنقید ایک خشک اور ادق مضمون ہے۔ کچھ خاص طبیعتیں ہی اس طرف مائل ہوتی ہیں اور ہمارے مزاج کو تو غزل نے اور بھی برباد کردیا ہے۔ نئی نسل کا اس طرف متوجہ ہونا دشوار تھا۔ سرور صاحب نے ایسا شگفتہ انداز بیان اختیار کیا کہ ان کے تنقیدی افکار بہ آسانی قارئین کے ذہن نشین ہو گئے۔ صرف یہی نہیں بلکہ بہت سی عبارتیں لوگوں کو ازبر ہو گئیں۔

ایسے اہلِ قلم کی تعداد کم نہیں جو فکر کی تہی دامانی پر نثر کی رنگینی و رعنائی کا پردہ ڈال دیتے ہیں۔ مگر سرور صاحب کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ ان کے مضامین کا مطالعہ کیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ مگر ان کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کو تنقیدی بصیرت حاصل ہونے کے ساتھ ساتھ ذہنی سرور و انبساط بھی حاصل ہو۔ اس پر خیال بھی پوری طرح واضح ہو جائے اور وہ پورا لطف بھی اٹھائے۔ اس لیے ان کا اسلوب سادہ ہونے کے ساتھ دل نشیں بھی ہوتا ہے گویا اس میں ادبی شان بھی پائی جاتی ہے۔

شعروادب سرور صاحب کا شوق ہے اور درس و تدریس ان کا پیشہ۔ انھوں نے دونوں کے ساتھ انصاف کیا۔ معلمی کے پیشے کا انھوں نے ہمیشہ احترام کیا۔ چنانچہ ہمیشہ اپنی بات کو صاف اور سلجھے ہوئے انداز میں کہنے کی کوشش کی اور قاری کو کبھی نظرانداز نہیں کیا۔ ان کی نثر کا انداز ایسا ہے کہ بات کے سمجھنے میں کبھی دشواری پیش نہیں آتی۔ ہر بات ذہن نشین ہو جاتی ہے اور لطف و لذت اس کے سوا حاصل ہوتے ہیں۔

تنقید کیا ہے، ادب اور نظریہ، نئے اور پرانے چراغ، تنقیدی اشارے، نظر اور نظریے، مسرت سے بصیرت تک، دانش ورِ اقبال اور فکرِ روشن ان کی تنقیدی تصانیف ہیں۔

☆☆☆☆☆

پروفیسر کلیم الدین احمد

پروفیسر کلیم الدین احمد ہمارے عہد کے بہت اہم نقاد ہیں لیکن ان کی تنقید کو سراہا کم گیا' اس پر لعن طعن زیادہ ہوئی۔ اس میں کچھ قصور ان کی تنقید کا بھی ہے۔ ان کی انتہا پسندی' مغرب پرستی اور ان سے بھی بڑھ کر بُت شکنی وہ خصوصیات ہیں جنھیں پسندیدگی کی نظر سے نہ دیکھا گیا اور نہ دیکھا جا سکتا تھا۔ ان سے پہلے ہماری تنقید میں کڑواہٹ کم تھی اور مٹھاس زیادہ۔ ایسے میں کلیم الدین کی تلخ کلامی کچھ اور بھی تلخ لگی۔ ان کے قدم رکھتے ہی تنقید کی وادی میں بھونچال سا آگیا۔ ایک تنقید نگار نے لکھا ہے "کلیم الدین احمد ایوان ادب میں اس طرح داخل ہوئے جیسے کوئی مست ہاتھی شیشہ گر کی دکان میں گھس جائے۔"

آیئے ان کی تنقید کا ذرا تفصیل سے جائزہ لیں۔

مغرب پرستی نے کلیم الدین احمد کی تنقید کو نقصان پہنچایا اور اسے یک رُخا بنا دیا۔ مغربی اور خاص طور پر انگریزی ادب سے وہ کچھ زیادہ ہی مرعوب ہو گئے۔ نوجوانی میں اعلا تعلیم کے لیے وہ انگلستان گئے۔ وہاں انگریزی ادب کا مطالعہ کیا' ادب کے پارکھوں سے فیض اٹھایا' ان سے تبادلہ خیال کیا اور جب واپس ہندوستان لوٹے تو ایک نقاد کے الفاظ میں ان کی آنکھوں پر ایسی عینک چڑھ چکی تھی جس سے اپنی زبان کا ادبی سرمایہ حقیر و بے وقعت نظر آتا تھا اور ان کی رائے میں اس کا نذر آتش کر دیا جانا ہی بہتر تھا۔ اپنے ادب کا مغربی ادب سے مقابلہ کر کے وہ ہمیشہ خود بھی نادم ہوتے رہے اور اردو دانوں کو بھی پشیماں کرتے رہے۔ بار بار یہ جتاتے رہے کہ اردو ادب مغربی ادب کے مقابلے میں فرومایہ ہے۔ اردو شعرا نے ہمیشہ فارسی شاعری کی نقل کرنی چاہی۔ اگر وہ انگریزی شاعری کی طرف نظر اٹھا کے دیکھتے اور اس کی پیروی کرتے تو اردو شاعری کی دنیا آج بالکل بدلی ہوئی ہوتی۔

شدّت و تلخ کلامی جو کلیم الدین احمد کی تنقید میں جابجا نظر آتی ہے، مغرب سے اس مرعوبیت کا لازمی نتیجہ ہے۔ ادب کو پرکھنے کی جو کسوٹی وہ انگلستان سے لے کر آئے تھے جب اس پر اپنے ادب کو پرکھتے ہیں اور وہ کھرا نہیں اترتا تو جھنجھلا جاتے ہیں۔ پھر جو راے دیتے ہیں وہ انتہاپسندانہ ہوتی ہے، جو زبان استعمال کرتے ہیں اس سے آگ برستی ہے۔ اردو غزل جس نے اپنی سخت جانی کا ہر عہد میں لوہا منوایا، انھیں ''نیم وحشی صنف سخن'' نظر آتی ہے۔ اردو تنقید کا وجود اقلیدس کے خیالی نقطے اور معشوق کی کمر کی طرح موہوم معلوم ہوتا ہے۔

حالی جنھیں اردو تنقید کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے، ان کے بارے میں کلیم الدین احمد کا ارشاد ہے کہ ''خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیزادنا، دماغ و شخصیت اوسط -- یہ ہے حالی کی کل کائنات!'' بابائے اردو مولوی عبدالحق انھیں ادبی ذوق سے محروم نظر آتے ہیں۔ پروفیسر آل احمد سرور انھیں احساس کمتری میں مبتلا محسوس ہوتے ہیں۔

بُت شکنی کلیم الدین احمد نے بے شک کی مگر اردو تنقید میں اس کی ضرورت بھی تھی۔ بت پرستی تو ہمارا شیوہ رہا ہے۔ اس کی بیخ کنی بُت شکنی کے بغیر ممکن ہی نہ تھی۔ ''جہاں حد سے بڑھی ہوئی مروت کا دور دورہ ہو اور جہاں بزرگوں کی خطاؤں پر انگلی اٹھانے والا خطاوار ٹھہرایا جاتا ہو وہاں یقیناً ایک ایسے ہی سخت گیر نقاد کی ضرورت تھی۔ تعریف و توصیف کی پہلی انتہا کے بعد نکتہ چینی کی یہ دوسری انتہا تھی جس نے اردو تنقید میں اعتدال و توازن کی راہ ہموار کی۔'' پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں :

> ''انھیں محض مغرب کا اندھا مقلد اور مارکسی تنقید کا کٹر مخالف کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا۔ ان کی انتہاپسندی سے چڑنے کے بجاے ان کا سنجیدگی سے مطالعہ کرنا چاہیے۔''

کلیم الدین احمد کو تخریبی نقاد کہا جاتا ہے جو غلط ہے۔ اس کے برعکس وہ ایک تعمیری نقاد ہیں۔ اردو ادب کی تعمیر وہ نئی بنیادوں پر کرنا چاہتے ہیں۔ خود ان کے الفاظ میں انہدام کے بغیر تعمیر ممکن نہیں۔ ان کی خواہش یہ رہی کہ اردو ادب دنیا کی دوسری زبانوں کے ادب کا ہمسر ہو جائے۔ اس میں آفاقیت اور ابدیت جیسے اوصاف پیدا ہو جائیں۔

آفاقیت اور ابدیت کو کلیم الدین احمد اعلا درجے کے ادب کی لازمی شرط قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک بہترین ادب وہ ہے جو کسی علاقے اور کسی زمانے تک محدود نہ رہے۔ اس میں کچھ ایسی خوبیاں ہوتی ہیں جو ہر جگہ سراہی جاتی ہیں اور ہمیشہ سراہی جاتی رہیں گی۔ مطلب یہ کہ اعلا درجے کا ادب زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہے۔ ان کی رائے ہے کہ "ادب آفاق گیر ہے اور انسان کے بنیادی افکار و احساسات سے وابستہ ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ کس طرح ممکن تھا کہ ایک انگریز فرانسیسی ادب سے اور ایک فرانسیسی روسی ادب سے لطف اندوز ہو سکے۔" ایک جگہ فرماتے ہیں :

> "ادب کی دنیا ایک ہے۔ اس میں الگ الگ چھوٹی چھوٹی دنیائیں ہیں، خود مختار حکومتیں نہیں۔ شاعری کا مدعا آج بھی وہی ہے جو دو ہزار برس پہلے تھا اور فنون لطیفہ کے بنیادی قوانین شاعری کی اصولی باتیں ساری دنیا میں ایک ہیں۔"

ترقی پسندوں کی مخالفت کلیم الدین احمد اس لیے کرتے ہیں کہ انھوں نے ادب کی آفاقی اور جمالیاتی قدروں کو نظرانداز کر دیا، صرف اشتراکیت کا پرچار ہی ان کا مدعا بن کے رہ گیا۔ ترقی پسند فن کاروں سے انھیں شکایت ہے کہ ادبیت اور حسن کاری کی اہمیت کو وہ زبان سے تو تسلیم کرتے ہیں مگر تخلیق ادب کا وقت آتا

ہے تو انھیں نظرانداز کردیتے ہیں اور کمیونزم کی سستی اشتہار بازی کو ہی سب کچھ سمجھ لیتے ہیں۔ ترقی پسند ادب پر انھوں نے حملے کیے، شدید حملے کیے اور پے درپے کیے۔ اس کا خاطر خواہ اثر ہوا۔ ان کی تحریروں نے اشتراکی ادب کے طلسم کو توڑا۔ انھوں نے فن کار اور قاری دونوں کو ادب کی بنیادی قدروں کی طرف متوجہ کیا۔ انھوں نے بار بار یاد دلایا کہ ادب کو سب سے پہلے ادب ہونا چاہیے، بعد کو کچھ اور۔

کلیم الدین کی نثر عام طور پر صاف اور سادہ ہوتی ہے۔ اس میں کسی طرح کا الجھاو نہیں ہوتا۔ تاثراتی تنقید نے اردو تنقید کو ایک عرصے تک گمراہ کیا۔ وہ تنقید کے اس دبستاں سے بیزار ہیں اور اسے سرے سے تنقید ہی نہیں مانتے۔ محض واہ وا اور سبحان اللہ کو شعرو ادب کے لیے مہلک خیال کرتے ہیں۔ ساری زندگی انھوں نے لفاظی اور عبارت آرائی سے پرہیز کیا۔ جو کچھ کہا صاف لفظوں میں اور واضح انداز میں کہا۔۔ بے شک ان کی نثر لطافت و نفاست سے محروم ہے مگر ان کی نثر میں وہ وضاحت و قطعیت ہے کہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہی بات قاری تک پہنچتی ہے اور اس کے ذہن نشین ہو جاتی ہے۔

کلیم الدین کی تنقید سائنٹیفک تنقید ہے۔ وہ گول مول باتیں نہیں کرتے، بے باکی سے رائے دینے سے نہیں کتراتے۔ ضرورت پڑے تو وہ فیصلے بھی صادر کرتے ہیں۔۔ صاف اور دو ٹوک ! انھوں نے بہت لکھا۔ بہت کچھ اور لکھنے کا ارادہ رکھتے تھے مگر موت نے اس کی مہلت نہ دی۔ اردو شاعری پر ایک نظر، اردو تنقید پر ایک نظر، عملی تنقید، سخنہائے گفتنی اور فن داستان گوئی ان کے اہم تنقیدی کارنامے ہیں۔ زمانی ترتیب سے ان کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ بتدریج ان کی نظر میں وسعت پیدا ہوتی گئی، فکر میں گہرائی آتی گئی، زبان پر گرفت مضبوط ہوتی گئی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے نظریات میں اعتدال و توازن پیدا

ہو تا گیا۔ انھوں نے بڑے خلوص اور لگن سے اردو شعرو ادب کی خدمت کی۔ ان کے نظریات برسوں تک اردو ادب اور اردو تنقید کو مشعل دکھاتے رہیں گے۔ اس مضمون کو ہم پروفیسر آل احمد سرور کی اس رائے پر ختم کریں گے :

> ''کلیم الدین احمد ہمارے چوٹی کے نقادوں میں سے ہیں۔ میں انھیں ایک بہت اہم نقاد ہی نہیں، تنقید کا ایک بہت اچھا معلم بھی سمجھتا ہوں۔ نقاد کا کام صرف بت گری نہیں بت شکنی بھی ہے اور کلیم الدین احمد نے بہت سے بُت توڑے ہیں۔''

☆☆☆☆☆☆

پروفیسر احتشام حسین

پروفیسر احتشام حسین ہمارے ادب کے مارکسی نقاد ہیں۔ تقریباً نصف صدی تک انھوں نے اردو ادب کے کارواں کی راہبری کی۔ انھوں نے تنقید نگاروں کی ایک خاص نہج پر تربیت کی، داہ داہ اور سبحان اللہ کی بھول بھلیاں سے نکل کر افادیت کی کسوٹی پر ادب کو پرکھنا سکھایا۔ مختصر یہ کہ انھوں نے مارکسی نظریے کی اشاعت کی اور ادب میں اشتراکیت کی جڑوں کو مضبوط کیا۔

احتشام حسین جب تنقید نگاری کی طرف متوجہ ہوئے تو اردو تنقید کی حالت زیادہ تسلی بخش نہیں تھی۔ تاثراتی تنقید کا طلسم ابھی پوری طرح ٹوٹا نہیں تھا۔ عروضی تنقید کا بول بالا تھا۔ بے شک سائنٹیفک تنقید کا کارواں نئی منزل کی طرف قدم اٹھا رہا تھا مگر ابھی سفر کا آغاز تھا۔ ترقی پسند تنقید وجود میں تو آچکی تھی مگر اس کا ذخیرہ اتنا مختصر تھا کہ پوری طرح اردو تنقید پر اثر انداز نہیں ہو سکتا تھا۔ ۱۹۳۶ء میں اختر حسین رائے پوری کا ایک نہایت فکر انگیز تنقیدی مضمون "ادب اور زندگی" کے عنوان سے شایع ہو چکا تھا اور ادبی حلقوں میں اس پر بحث شروع ہو گئی تھی۔ مجنوں گورکھپوری کے کئی اہم مضامین شایع ہو چکے تھے۔ اب ضرورت تھی ایسے مفکر اور صاحب قلم کی جو ادب کو نئی ضرورتوں کا احساس دلائے اور سماج سے اس کا رشتہ جوڑ سکے۔ احتشام حسین نے اس خدمت کے لیے اپنا قلم وقف کر کے اس خلا کو پُر کر دیا۔

کارل مارکس کے نظریات کا احتشام حسین نے بغور مطالعہ کیا اور ان سے متاثر ہو گئے۔ پھر ساری زندگی انہی نظریات کی اشاعت میں مصروف رہے۔ کارل مارکس ایک جرمن مفکر تھے۔ انھوں نے اپنی تصنیف سرمایہ میں یہ نظریہ پیش کیا کہ دنیا کے لوگ دو گروہوں میں تقسیم ہیں۔ ایک طرف سرمایہ دار ہیں، دوسری

طرف مزدور اور کسان۔ سرمایہ دار دولت کے بل بوتے پر مزدور کی محنت سے ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ یہ طبقہ ظالم ہے اور غریب کو ظلم کی چکی میں پیس رہا ہے۔ انصاف کا تقاضا ہے کہ مظلوم کی حمایت کی جائے اور ظلم کے خلاف آواز اٹھائی جائے۔ ۱۹۱۷ء میں لینن کی رہنمائی میں مزدور انقلاب کامیاب ہوگیا تو پہلی بار اس مظلوم طبقے کا حوصلہ بلند ہوا۔ دنیا نے دیکھا کہ کمزور لوگ متحد ہو جائیں تو کوئی انھیں دبا نہیں سکتا۔ دنیا کے بہت سے ادیبوں اور دانش وروں نے مارکس کے نظریات کو تسلیم کیا۔ اس طرح مارکسی ادب وجود میں آنے لگا۔ ہمارے ادب میں یہ ترقی پسند ادب کہلایا۔ احتشام حسین بھی اسی تحریک کے علم بردار تھے۔

اشتراکیت کے پروفیسر احتشام حسین دل سے قائل تھے۔ انھیں یقین تھا کہ دنیا اشتراکی نظام کو اپنالے تو دولت کی نابرابر تقسیم کا خاتمہ ہو جائے گا اور محنت کش اپنی محنت کا پورا صلہ پا سکیں گے۔ چنانچہ ساری زندگی وہ اشتراکی نظام کا پرچار کرتے رہے۔ ادیب تھے اس لیے ہمیشہ اس ادب کے فروغ کی کوشش کرتے رہے جو محنت کشوں کی اُمنگوں کا ترجمان ہو، ان کی زندگی کو خوشگوار بنانے کے لیے کوشاں ہو۔ جس ادب سے یہ مقصد پورا نہ ہو اسے وہ بیکار و بے مصرف خیال کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں :

> "ادب کے سماجی ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ اس سے سماج کو فائدہ پہنچے، محنت کش طبقہ اپنی محنت کا پھل کھائے اور آزادی کی جد و جہد میں اس سے مدد ملے۔ شاعری کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی یہی ہو سکتی ہے کہ وہ کہاں تک آزادی اور اشتراکیت کی جدوجہد کو آگے بڑھاتی ہے۔"

جو ادب اشتراکیت کے پرچار میں ناکام رہے اسے وہ سچا ادب خیال نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں ان کا رویہ خاصا شدت پسند ہے۔

تھا فن پرستوں اور ماہرین عروض کی انتہا پسندانہ تنقید کا جو ادب پارے کے لفظوں میں الجھی رہتی تھی اور ان کے پیچھے جو مضامین و مفاہیم موجود ہیں ان کو یکسر نظر انداز کردیتی تھی۔ پروفیسر محمد حسن نے احتشام صاحب کے تنقیدی کارنامے کا ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے :

"بڑے ادیب اور نقاد کا کام یہ نہیں ہوتا کہ اس کی ہر رائے اور اس رائے کے ہر لفظ پر الہام کا شبہ ہو اور وقت کی کوئی گردش اور ادب کی کوئی کروٹ بھی اس کی پیغمبرانہ بصیرت سے آگے قدم نہ بڑھا سکے۔ اس کا کام تو صرف یہ ہوتا ہے کہ اس نے اپنے دور کے ادبی شعور اور تنقیدی بصیرت کو جس حالت میں پایا تھا اس میں کچھ اضافہ کرجائے اور رخصت ہوتے ہوئے چراغوں کی روشنی تیز کردے تاکہ بعد میں آنے والے اس سے اپنے چراغ جلا سکیں۔ اپنے خیالات سے غور و فکر کی نئی لہریں پیدا کردے اور کاروانِ ادب کے نئے راہروؤں کے لیے نئی منزلوں کا سراغ دے جائے۔ احتشام صاحب کی تنقیدوں نے یہ اہم کام انجام دیا ہے اور اس طرح انجام دیا ہے کہ ان کے نقوش قدم مدتوں تک نئے آنے والوں کے لیے راستے روشن کرتے رہیں گے۔"

☆☆☆☆☆

محمد حسین آزاد

اردو کے بلند پایہ نثر نگاروں میں مولوی محمد حسین آزاد کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ انھوں نے اپنی زندگی کے تقریباً ساٹھ برس تصنیف و تالیف میں بسر کیے اور آب حیات و نیرنگ خیال جیسی لافانی کتابیں لکھ کر شہرت عام اور بقاے دوام کے دربار میں ہمیشہ کے لیے اپنا مقام محفوظ کرلیا۔ تنقید، تاریخ، تاریخ ادب، لسانیات، تمثیل --- ان کے قلم نے مختلف میدانوں میں اپنے جوہر دکھائے اور مندرجہ بالا دو کتابوں کے علاوہ دربار اکبری، سخندان فارس وغیرہ بھی تصنیف کیں لیکن ان کی شہرت کا اصل مدار انہی دو کتابوں پر ہے۔ ان دونوں کتابوں کا مختصر تعارف یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

آب حیات شعراے اردو کا تذکرہ بھی ہے، ادب کی تاریخ بھی اور سب سے بڑھ کر اردو شاعروں کے منہ بولتے مرقعوں کا البم بھی۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۸۰ء میں شایع ہوئی لیکن اس کی تیاری بہت پہلے شروع ہوگئی تھی۔ یہ کتاب مصنف کی برسوں کی محنت کا ثمرہ ہے۔ اس کی تیاری کا سلسلہ تقریباً پندرہ سال جاری رہا۔ اس دوران آزاد مواد جمع کرتے رہے۔ مواد کی فراہمی کے تین ذریعے تھے۔ مطبوعہ اور قلمی کتابوں سے جو کچھ مل سکا انھوں نے وہ سب جمع کیا لیکن یہ ناکافی تھا۔ مزید معلومات حاصل کرنے کے لیے آزاد نے پُرانے لوگوں سے ملاقاتیں کیں۔ انھوں نے جو کچھ بتایا اسے قلمبند کیا۔ اس کے بعد جہاں جہاں خلا نظر آیا اسے پُر کرنے کے لیے اہل علم سے خط و کتابت کے ذریعے حالات دریافت کیے۔ بعض لوگوں نے مختلف شاعروں پر مضامین لکھ کر آزاد کو بھیجے۔ ان تینوں ذریعوں سے معلومات کا جو ذخیرہ فراہم ہوا آزاد نے اسے اپنے جادو نگار قلم سے اپنی زبان میں لکھا اور ''آب حیات'' کے نام سے ایک ایسی کتاب تیار کردی جسے اردو ادب میں حیات جاوداں

حاصل ہوئی۔

آب حیات سے بہت سی ایسی باتیں معلوم ہوتی ہیں جن کی کسی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی۔ ہو بھی کیسے سکتی ہے۔ جن بزرگوں نے آزاد کو بہت سے حالات بتائے وہ گواہی دینے کے لیے آج اس دنیا میں موجود نہیں۔ جن کتابوں سے مصنف نے استفادہ کیا تھا ان میں سے کچھ زمانے کے ہاتھوں برباد ہو گئیں۔ مثلاً قدرت اللہ قاسم کا تذکرہ ''مجموعۂ نغز'' جو ایک عرصے تک گوشۂ گمنامی میں رہا اور جب دستیاب ہوا تو پتا چلا کہ آزاد نے اس سے خوب فائدہ اٹھایا تھا۔ اہل قلم نے جو حالات لکھ کر بھیجے تھے، وہ بھی محفوظ نہ رہے۔ چند اب مل گئے ہیں۔ مثلاً مولانا حالی نے مومن کے حالات لکھ کر بھیجے تھے۔ وہ کراچی میں جناب مشفق خواجہ کے پاس موجود ہیں۔ بہرحال ایک عرصے تک آزاد پر یہ الزام لگایا جاتا رہا کہ بہت سے قصے انھوں نے اپنی طبیعت سے گھڑ کر لکھ دیے ہیں۔ آزاد اس الزام سے کلیتاً تو بری نہیں ہوئی لیکن کچھ قلمی کتابیں اور مسودے مل جانے کے بعد یہ الزام کسی حد تک کم ضرور ہو گیا۔

آزاد پر یہ الزام البتہ درست ہے کہ ان کی تنقید منصفانہ نہیں۔ وہ جانب داری سے کام لیتے ہیں۔ جسے پسند کرتے ہیں اس کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیتے ہیں۔ جسے ناپسند کرتے ہیں اس کے کلام میں خامیاں ڈھونڈتے ہیں۔ مجبوراً اس کی تعریف بھی کرنی پڑے تو اس انداز سے کرتے ہیں کہ غور کیجیے تو اس تعریف کی تہ میں ایک نہیں بہت سی خامیاں نکل آئیں۔ مومن خاں مومن جیسے بلند پایہ شاعر کے ساتھ تو یہ زیادتی کی کہ پہلے ایڈیشن میں ان کو بالکل نظر انداز کر دیا۔ اس کوتاہی پر بہت لے دے ہوئی تو اگلی اشاعت کے لیے مولانا حالی سے ایک مضمون لکھوا کر منگایا۔ آزاد کی اس ناانصافی سے مومن کی عظمت میں تو کوئی فرق نہ آیا مگر آل احمد سرور کے قول کے مطابق مولانا آزاد نے شہرت عام کے دربار میں اپنا پایہ گھٹا لیا۔

غالب کی عظمت میں کسے کلام ہو سکتا تھا مگر آزاد کے استاد ذوق سے ان کی چشمک رہتی تھی اس لیے تعریف تو کی مگر اس طرح کہ تعریف کے پردے میں عیب گنا دیے۔ مثلاً غالب کی مشکل گوئی پر چوٹ کیے بنا نہیں رہے۔ اس کے برعکس اپنے استاد کی تعریف میں حد سے زیادہ مبالغہ کیا ہے۔ خود لکھا ہے کہ رنگ گہرا سانولا تھا اور کئی بار چیچک نکلی تھی۔ پورا چہرہ چیچک کے داغوں سے بھرا ہوا تھا مگر فرماتے ہیں کہ یہ داغ ایسی موزونی سے واقع ہوئے تھے کہ روشنی میں چمکتے تھے اور بہار دکھاتے تھے۔

''آب حیات'' کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ ایک ایسی آرٹ گیلری ہے جس میں ہمارے شاعروں کی جیتی جاگتی بے شمار تصویریں نظر آتی ہیں۔ آزاد نے جو کہا تھا وہ کر دکھایا۔ انھوں نے اردو شعرا کی بولتی چالتی اور چلتی پھرتی تصویریں آنے والی نسلوں کے لیے محفوظ کردیں۔ حاتم، سودا، میر، مصحفی، انشا، آتش، ہدہد کی تصویریں بے حد پُرکشش ہیں۔ شخصیات کے علاوہ آب حیات میں ماحول کی مرقع کشی بھی بہت کامیاب ہے۔ مصنف نے شاعری کی تاریخ کو ادوار میں تقسیم کیا ہے اور شعرا کے ذکر سے پہلے اس دور کی خصوصیات بیان کی ہیں۔

آزاد کا قلم بڑا سحر نگار ہے۔ ان کی ہر تحریر منہ سے بولتی ہے اور صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ الفاظ مولانا محمد حسین آزاد کے ہیں۔ اسی لیے علامہ شبلی نے فرمایا تھا ''آزاد گپ بھی ہانک دے تو وحی معلوم ہوتی ہے۔''

''آب حیات'' میں مولانا آزاد سے تحقیقی لغزشیں بھی ہوئیں اور جانب داری نے بھی اس کتاب کی عظمت کو کم کیا مگر یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ آب حیات کی تصنیف کے وقت تحقیق و تنقید کا وہ معیار نہیں تھا جو آج ہے۔ یہ داغ ضرور ہیں مگر ایسے داغ جو چاند میں بھی ہیں اور چاند کی دلکشی کو کم نہیں کرتے۔

نیرنگ خیال کی اشاعت ہے بقول ڈاکٹر اسلم فرخی اردو انشا پردازی میں ایک

نئے اور خوشگوار باب کا اضافہ ہوتا ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ آزاد اگر "نیرنگ خیال" کے علاوہ اور کچھ بھی نہ لکھتے تب بھی ان کا شمار اردو کے غیر فانی انشا پر دازوں میں ہوتا۔ یہاں آزاد نے رنگیں و دل نشیں اسلوب اختیار کیا ہے اور شعری وسائل سے بہت کام لیا ہے۔ تجسیم کی طرف ان کا رجحان بہت زیادہ ہے۔ تجسیم سے مراد ہے PERSONIFICATION یعنی کسی نظر نہ آنے والی شے کو جسم دے دینا یا بے جان شے کو جاندار بنا کر دکھا دینا۔ مثلاً سچ اور جھوٹ نظر نہ آنے والی چیزیں ہیں۔ سچ کو پری اور جھوٹ کو دیو کی شکل میں پیش کر دیا جائے تو یہ تجسیم کا عمل ہوا۔ پھر ان کرداروں کے سہارے کوئی کہانی پیش کر دی جائے تو اسے تمثیل کہیں گے۔ انگریزی میں اسے ALLEGORY کہا جاتا ہے۔ "نیرنگ خیال" کے مضامین اسی نوعیت کے ہیں۔

"نیرنگ خیال" کے مضامین جونسن اور ایڈیسن کے انگریزی مضامین کے آزاد ترجمے ہیں۔ صرف ایک مضمون "شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار" کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ اس کی تمہید تو ایڈیسن کے ایک مضمون کا لفظی ترجمہ ہے لیکن دربار' آزاد نے اپنے طور سجایا ہے۔ اس کے کردار ہندوستان اور ایران وغیرہ کی تاریخ سے انتخاب کیے گئے ہیں۔

آزاد کا اسلوب نگارش

مولانا محمد حسین آزاد کو اردو ادب میں کئی حیثیتیں حاصل ہیں۔ تحقیق، تنقید، لسانیات، تاریخ ادب، تاریخ ہند--- ہر میدان میں انھوں نے سکّہ جمایا۔ شعر کہے تو اس انداز کے کہ جدید شاعری کے موجد کہلائے۔ مگر وہ شے جس نے اردو ادب میں انھیں حیات جاوداں عطا کی ان کا اسلوب نگارش ہے۔ اسلوب کا کمال یہ ہے کہ ہم چند سطریں پڑھیں اور بے ساختہ بول اٹھیں کہ یہ فلاں انشا پرداز

کے زور قلم کا نتیجہ ہے۔ آزاد کو نثر نگاری میں یہی کمال حاصل ہے۔ ان کے قلم سے نکلی ہوئی ہر سطر لفظوں کا مجموعہ نہیں ہوتی، سچے موتیوں کی لڑی ہوتی ہے۔

آزاد سے پہلے میر امّن کی "باغ و بہار" اور غالب کے خطوط وجود میں آ چکے تھے۔ سادگی بیان دونوں کی خصوصیت تھی۔ دہلی اردو اخبار اور دہلی کالج کی سادہ نثر بھی آزاد کے سامنے تھی۔ اس زمانے میں لوگ نثر کی سادگی کے قائل ہو چلے تھے۔ مگر آزاد کے سامنے ایک دشواری تھی۔ ان کا دل کھنچتا تھا ابوالفضل، ظہوری، بیدل اور نعمت خان عالی کی طرف۔ سادہ نثر کی افادیت کا اعتراف بے شک ہونے لگا تھا۔ مگر احترام سے سر جھکتا تھا ظہوری و بیدل کی نثر کے سامنے۔ لفاظی اور عبارت آرائی کا طلسم ابھی پوری طرح ٹوٹا نہیں تھا۔ آزاد نے اپنے لیے بیچ کا راستہ نکال لیا۔ انھوں نے کمال فن کاری سے سادگی میں پُرکاری کا پیوند لگایا اور اس خوبی سے لگایا کہ دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے۔ انھوں نے بہت غور و فکر کے بعد ایک ایک لفظ کا انتخاب کیا، اسے بہت سلیقے سے ترتیب دیا۔ اپنی نثر میں تراش خراش اور ردّوبدل کا عمل عبارت لکھنے کے بعد بھی جاری رکھا۔ برابر نوک پلک سنوارنے میں مشغول رہے۔ استعارہ، تشبیہ، مرقع کشی جیسے شعری وسائل سے اپنی عبارت کو دلکش بنایا۔ اس لیے ان کی ایک ایک سطر سے شعریت ٹپکتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے انھوں نے شعر کو نثر میں لکھ دیا ہے۔

نثرِ آزاد کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مصنف کی شخصیت پوری طرح جلوہ گر ہوتی ہے۔ آزاد نہ کہیں اپنی ذات کو بھولتے ہیں نہ کہیں قاری کو نظر انداز کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً "آزاد !وہ زمانے کدھر گئے، صاحب !کیا کہوں پتھر کی چھاتی اور لوہے کا کلیجہ کرلو جب میرے خط کو پڑھو، لو اب ایسی باتیں لکھتا ہوں جن سے...... 'لوگ کہیں گے کہ آزاد نے دربار اکبری لکھنے کا وعدہ کیا اور شاہ نامہ لکھنا شروع کردیا' آزاد بھی ایسے بے لیاقت لوگوں کے ہاتھ سے داغ داغ ہو جاتا ہے۔"

یہاں شخصیت اور اسلوب ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوگئے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ آزاد عبارت نہیں لکھ رہے' باتیں کررہے ہیں یا بلند آواز میں سوچ رہے ہیں۔ اس سے قاری کو مصنف سے قرب اور ذہنی یگانگت کا احساس ہوتا ہے۔

ایک اور خاص بات یہ کہ مجرد خیال آزاد کی تحریروں میں کم ہی نظر آتا ہے۔ وہ اپنے خیال کو ٹھوس تصویروں میں ڈھالتے جاتے ہیں۔ اس لیے وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ سنائی دینے سے زیادہ دکھائی دیتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ ان کی عبارت میں دلکشی اور تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ جو کچھ لکھتے ہیں محسوس کر کے لکھتے ہیں۔ شدّتِ احساس محمد حسین آزاد کی تحریروں کا خاص وصف ہے۔ اس کے علاوہ بے ساختگی' شگفتگی اور ہلکی ہلکی ظرافت وہ خوبیاں ہیں جو آزاد کی تحریروں میں جان ڈال دیتی ہیں۔

اب ملاحظہ فرمایئے آزاد کی تحریروں کے چند نمونے :

☆ اللہ اللہ تقدیر نے کہا ہوگا کہ دل میلا نہ کیجیو۔ اس بچے کی شمیم اقبال مشک کی طرح تمام عالم میں پھیلے گی۔

☆ اس وقت دروغ دیو زاد اپنی دھوم دھام بڑھانے کے لیے سر پر بادل کا دھواں دھار پگڑ لپیٹ لیتا تھا۔ دغا کو اشارہ کردیتا تھا کہ گھات لگا کر بیٹھ جاؤ۔ دائیں ہاتھ میں طراری کی تلوار' بائیں میں بے حیائی کی ڈھال ہوتی تھی۔

ان چند اقتباسات سے نثر آزاد کی تمام خصوصیات واضح ہو جاتی ہیں۔ تشبیہ واستعارے کا استعمال' پیکر تراشی کا رجحان' سادگی میں بناوَ اور بناوَ میں سادگی' بول چال کا انداز' لفظوں کے انتخاب و ترتیب کا سلیقہ ۔۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جو نثر آزاد کی اصل شناخت ہیں۔

☆☆☆☆☆

سرسید اور اردو ادب

مذہب، معاشرت، ادب، سیاست -- زندگی کا کوئی گوشہ ایسا نہیں جو سرسید کی توجّہ سے محروم رہا ہو لیکن وہ شے جسے سرسید کی نظر التفات نے مٹی سے سونا بنادیا وہ اردو ادب اور خاص طور پر اردو نثر ہے۔ اردو شاعری کو انھوں نے خوشامد، مبالغہ آرائی اور عشق و عاشقی کے فرضی قصّوں سے لبریز پایا۔ نثر کی حالت اس سے بھی سقیم نظر آئی۔ یہاں عبارت آرائی، لفّاظی اور تکلف و تصنع کی کار فرمائی کے سوا اور کچھ دکھائی نہ دیا۔ وہ خود شاعر نہ تھے اس لیے شاعری کی اصلاح کے لیے صرف مشورے ہی دے سکتے تھے اور اس خواہش سے آگے نہ بڑھ سکتے تھے کہ کاش کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو قوم کو بیدار کرنے کے لیے اردو میں نظم لکھے۔ لیکن نثر نگار وہ خود تھے۔ انھوں نے عملی قدم اٹھایا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو نثر کو زمین سے آسمان پر پہنچادیا۔ انھوں نے مضامین لکھے، کتابیں تصنیف کیں، رسالہ و اخبار جاری کیے، خود لکھا، دوسروں سے لکھوایا اور ادب کو جو محض وقت گزاری اور دل بہلانے کا ذریعہ تھا، قومی ترقی کا وسیلہ اور قومی اُمنگوں کا ذریعہ بنایا، آسمانوں میں پرواز کرنے کے بجائے اسے دھرتی پر قدم رکھنا سکھایا۔ مختصر یہ کہ سرسید نے اردو نثر میں ایسی قوت و توانائی پیدا کردی کہ وہ ہر طرح کے مضامین ادا کرنے پر قادر ہو گئی۔

سرسیّد کی تصنیفی زندگی کم و بیش ساٹھ سالوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ ۱۸۳۷ء میں جب سید احمد خاں بیس برس کے تھے تو ان کے بھائی سید محمد خاں نے سید الاخبار جاری کیا، ایک نوجوان کے لیے یہ بہترین تربیت گاہ تھی۔ یہیں سے لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔ اور آخر وقت تک جاری رہا۔ ۱۸۹۸ء میں ان کی وفات ہوئی۔ انھوں نے اُردو کی حمایت میں ایک مضمون لکھا تھا جو ان کی وفات سے صرف نو دن پہلے شائع ہوا تھا۔

تصانیفِ سرسیّد کی فہرست بہت لمبی ہے اور ان سب کا ذکر یہاں ممکن نہیں لیکن جن تصانیف کے بارے میں جاننا بے حد ضروری ہے ان کی تفصیل یہ ہے کہ ان کی پہلی اہم کتاب "آثار الصنادید" پہلی بار ۱۸۴۷ء میں شایع ہوئی۔ یہ دہلی کی قدیم عمارات و اشخاص کے بارے میں ہے۔ پہلے زبان مشکل تھی پھر آسان زبان میں لکھی گئی۔ رسالہ "ابطال غلامی" میں ثابت کیا کہ اسلام نے غلامی کا خاتمہ کیا۔ "احکام طعام اہل کتاب" میں بتایا کہ اہل کتاب کے ساتھ کھانا پینا جائز ہے۔ "اسباب بغاوت ہند" میں ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے اسباب بیان کیے۔ "تاریخ ضلع بجنور" میں اس ضلعے کے حالات بیان کیے۔ "تبئین الکلام" توریت و انجیل کا ترجمہ ہے۔ "خطبات احمدیہ" رسول اکرمؐ پر ولیم میور کے اعتراضات کا جواب ہے۔ "تفسیر قرآن" کلام پاک کی ایسی شرح ہے جس میں قرآن پاک کو مطابق عقل ثابت کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ سرسید نے بہت سی کتابیں لکھیں، مقالات لکھے اور تقریریں کیں۔

سائنٹفک سوسائٹی ۱۸۶۴ء میں اس مقصد سے قائم کی کہ اہم مصنفین کی کتابیں اُردو میں منتقل کی جائیں۔ دوسرا یہ مقصد پیش نظر تھا کہ ملک میں سائنس کا ذوق پیدا کیا جائے۔ سوسائٹی کے زیر اہتمام لکچروں کا بندوبست بھی کیا جاتا تھا اور آلات کی مدد سے سائنسی تجربات کرکے دکھائے جاتے تھے۔ جدید تعلیم اور سائنس کو فروغ دینے کی یہ کوشش قابل قدر تھی۔ ۱۸۸۶ء میں سوسائٹی کی طرف سے ایک اخبار "انسٹی ٹیوٹ گزٹ" کے نام سے نکالا گیا جو شروع میں ہفت روزہ تھا پھر سہ روزہ ہوگیا۔

تہذیب الاخلاق نے سرسید کی اصلاحی تحریک کو فروغ دینے میں نہایت اہم رول ادا کیا۔ اس کے علاوہ اس رسالے کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ آسان، عام فہم

اردو نثر کو جس میں علمی خیالات بہ آسانی ادا کیے جاسکیں، عام کیا۔ اس زمانے میں سرسید کے مخالفین کی طرف سے اس کا ترکی بہ ترکی جواب دیا جاتا۔ سرسید پھر اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے اور مخالف پھر اس جواب کا جواب دیتے۔ اس طرح قلم برداشتہ اردو نثر لکھنے کا رواج ہوا اور اردو میں توانائی پیدا ہوتی چلی گئی۔ سرسید اور ان کے مخالفین دلائل سے ایک دوسرے کو قائل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس لیے استدلالی نثر کو خوب فروغ ہوا۔

سرسید کے مقالات کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ انھوں نے مختلف موضوعات پر مقالات لکھے جن میں کچھ چھوٹے چھوٹے رسالوں کی شکل میں شایع ہوئے اور باقی الگ الگ جلدوں میں موضوع کے اعتبار سے ترتیب دے کر شایع کردیے گئے۔ سرسید کے بہت سے مقالات مذہب و تعلیم سے متعلق ہیں لیکن سب سے زیادہ مقالات سماجی عیوب اور ان کی اصلاح سے متعلق ہیں۔ مثلاً کھانا کس طرح کھانا چاہیے، گفتگو کے آداب کیا ہیں، کاہلی، خوشامد، تعصّب، خود غرضی سے انسان میں اور پھر سوسائٹی میں کیا خرابیاں پیدا ہوجاتی ہیں۔ امید کی خوشی اور گزرا ہوا زمانہ بھی اسی طرح کے مضامین ہیں لیکن انداز بیان بہت شگفتہ ہے اس لیے بعض لوگوں نے انھیں انشائیے کہا ہے۔

سرسید کا اسلوب نگارش

سرسید کو جدید اردو نثر کا بانی کہا جاتا ہے۔ انھوں نے اردو نثر کو عبارت آرائی، لفاظی، تکلف و تصنع سے نجات دلائی۔ سیدھے سادے انداز میں بات کہنا سکھایا اور اردو زبان میں اتنی قوت اور ایسی صلاحیت پیدا کردی کہ ہر طرح کے مضامین ادا کیے جاسکیں اور علمی موضوعات پر آسانی کے ساتھ اظہار خیال کیا جاسکے۔

فارسی نثر کی پیروی میں اردو نے بھی مقفّٰی اور مسجّع اسلوب اپنایا۔ مطلب یہ کہ نثر میں بھی شعر کی طرح قافیوں کا اہتمام اور سجع یعنی وزن کی پابندی کی جائے۔ اس انداز نے اظہار خیال کو بے حد دشوار بنادیا۔ آخر میر امّن نے ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی فرمایش پر قصہ چہار درویش کو آسان اور بول چال کی زبان میں منتقل کیا۔ یہ آغاز تھا آسان اور سادہ زبان میں اظہار خیال کا۔ میر امّن کے بعد غالب کے خطوط سہل نگاری کی طرف دوسرا قدم تھا لیکن سرسیّد نے مدّعا نگاری کی بنیاد ڈالی اور اردو کو علمی زبان بنادیا۔

مقصدیت اور مدّعا نگاری سرسید کی نثر کے بنیادی اوصاف ہیں۔ نورالحسن نقوی کے الفاظ میں سرسید نے نثر کو اظہار مطالب کا ذریعہ اور سماجی بہبود کا وسیلہ بنایا۔ وہ صرف مصنف ہی نہ تھے بلکہ ایک مصلح اور پیغامبر بھی تھے جیسا کہ انھوں نے خود لکھا ہے ان کا کام ایڈیسن اور اسٹیل سے اس معنی میں مختلف تھا کہ انھیں دل بھی خود ہی بنانے پڑتے تھے۔

سرسید کا اصل مقصد ہندوستانی مسلمانوں کو بیدار کرنا' بے عملی سے نجات دلانا اور ترقی کے لیے کوشش کرنا تھا۔ چنانچہ ان کے پاس کہنے کے لیے بہت کچھ تھا۔ وہ چاہتے تھے کہ ان کا پیغام دور تک پہنچے اور سننے والوں کو اس کے سمجھنے میں دشواری نہ ہو۔ اس لیے وہ سیدھے اور صاف الفاظ میں اپنی بات کہتے تھے۔ یہی مقصدیت اور مدّعا نگاری سرسید کی نثر کے اصل اوصاف ہیں۔

استدلالی نثر کا اردو میں رواج سرسید کا رہین منت ہے۔ سرسید کا پیغام مسلمانوں کی ایک بڑی تعداد کے لیے ناقابل قبول تھا۔ مثلاً وہ اسلام کو سائنس کے مطابق ثابت کرنا چاہتے تھے۔ جنّت' دوزخ' فرشتے' وحی' شق القمر' جسمانی معراج اور بن باپ کے حضرت عیسیٰ کی ولادت ان سب چیزوں کے وہ قائل نہ تھے۔ ان

میں سے زیادہ تر چیزوں کو وہ تشبیہ و استعارہ کہتے تھے۔ مسلمانوں کی غالب اکثریت سرسیّد کی بات ماننا تو درکنار سننے کو آمادہ نہیں تھی۔ سرسیّد قدیم تعلیم کو فضول اور جدید سائنس و انگریزی کی تعلیم کو مفید و کارآمد بتاتے تھے۔ مسلمان اسے عیسائیت کے پرچار کا ایک آلہ خیال کرتے تھے۔ سرسید مسلمانوں کو سیاسی تحریک سے دور رہنے اور انگریزوں کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھانے کی تلقین کرتے تھے۔ مسلمانوں کا پُرجوش مزاج اسے گوارانہ کرتا تھا۔ مسلمانوں کو اپنا ہم خیال بنانے کے لیے سرسیّد نے ایسے مضامین لکھے جن میں ہربات کو دلیلوں سے سمجھایا گیا ہے۔ دلیلوں سے بھرا ہوا یہی انداز مدلل اسلوب کہلاتا ہے۔ سرسیّد نے اسے ضرورتاً اختیار کیا۔ اس اسلوب کی خوبی یہ ہے کہ بات دل نشیں ہوتی چلی جاتی ہے اور پڑھنے والا قائل ہو جاتا ہے۔

بناؤ سنگھار سے سرسید کی تحریریں خالی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ بناؤ سنگھار سے نثر میں دلکشی اور دلکشی کے سبب تاثیر پیدا ہو جاتی ہے مگر اس کے لیے فرصت درکار ہے۔ سرسید کے پاس ہمیشہ وقت کی تنگی رہی۔ انھیں برابر یہ احساس رہا کہ وقت کم ہے اور کہنے کو بہت کچھ باقی ہے۔ اس لیے وہ قلم برداشتہ نثر لکھتے رہے۔ حالی نے درست فرمایا 'ان کی حالت اس شخص کی سی تھی جس کے گھر میں آگ لگ رہی ہو اور جو ہمسایوں کو مدد کے لیے بے تابانہ پکارے۔ ظاہر ہے مدد کے لیے پکارنے میں تکلف و تصنع اور بناؤ سنگھار کی گنجایش کہاں ہو سکتی ہے۔

اس کم فرصتی کے سبب ان کی نثر میں بعض عیب بھی پیدا ہو گئے۔ جملے اکثر لمبے ہو جاتے ہیں اور ان میں جھول پیدا ہو جاتا ہے۔ الفاظ کا انتخاب بھی فرصت چاہتا ہے مگر سرسید کا یہ حال تھا کہ جو لفظ پہلی بار ذہن میں آیا بے تکلف وہی لکھ دیا۔ اکثر موقعوں پر انھیں انگریزی لفظ یاد آتا ہے جیسے لائف' سویلیزیشن اور سرسید وہی لفظ استعمال کر لیتے ہیں۔

عجلت کے سبب سرسیّد کی نثر اکثر رعنائی و دلکشی سے محروم ہو جاتی ہے مگر یہ ان کی مجبوری ہے۔ ایسا نہیں کہ وہ دلکش نثر لکھنے پر قادر نہ ہوں۔ مہلت میسر نہیں آئی ورنہ ان میں اس کی صلاحیت بھی نظر آتی ہے۔ ثبوت کے لیے امید کی خوشی' آدم کی سرگزشت اور گزرا ہوا زمانہ پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ملاحظہ ہوں چند سطریں :

"اے ہمیشہ زندہ رہنے والی امید! جب کہ زندگی کا چراغ ٹمٹماتا ہے اور دنیوی حیات کا آفتاب لب بام ہوتا ہے۔ ہاتھ پاؤں میں گرمی نہیں رہتی۔ رنگ فق ہو جاتا ہے۔ منہ پر مُردنی چھاجاتی ہے۔ ہوا ہوا میں' پانی پانی میں' مٹی میں ملنے کو ہوتی ہے تو تیرے ہی سہارے وہ کٹھن گھڑی آسان ہوتی ہے۔"

سرسیّد اگر قلم روک کر لکھتے' لکھنے کے بعد بار بار نظر ثانی کرتے' اپنی نثر کی نوک پلک سنوارتے۔ اسے سجاتے اور نکھارتے تو ان میں یہ صلاحیت موجود تھی کہ وہ دلکش نثر کے بہترین نمونے پیش کرسکتے اور محمد حسین آزاد و شبلی کے برابر بلکہ ان سے بھی کچھ اوپر اپنا مقام بنالیتے مگر انھوں نے حسن کاری پر ضرورت کو ترجیح دی۔ یہ ضرورت ان کی نہیں' ہماری آپ کی یعنی ہندوستانی مسلمانوں کی تھی۔ انھوں نے کرخت آواز میں سوتوں کو بیدار کیا۔ بے شک نثر نگاروں کی صف میں انھوں نے اپنا رتبہ ذرا سا گھٹالیا مگر ہمارے محسنوں میں سب سے اونچا' سب سے زیادہ قابل رشک مقام حاصل کرلیا۔

☆☆☆☆☆

مولوی عبدالحق کی مرقع نگاری

اردو زبان کے بے مثل محسنوں اور اردو ادب کے نام ور ادیبوں میں ایک نہایت اہم نام مولوی عبدالحق کا ہے۔ انھوں نے اردو کی ایسی سرپرستی کی اور اس کی ترویج و ترقی کے لیے ایسے نمایاں کارنامے انجام دیے کہ "بابائے اردو" کہلائے۔ حیدر آباد میں ایک عرصے تک قیام رہا۔ وہاں اردو کو سرکاری زبان کا درجہ ملنے کا سہرا مولوی صاحب ہی کے سر ہے۔ وہاں انجمن ترقی اردو اور شعبۂ اردو کو انھوں نے ہی مستحکم کیا۔ حیدر آباد میں درجہ چہارم کے کم علم ملازمین "بابائے اردو" کے معنی شاید نہ جانتے ہوں لیکن اتنا وہ ضرور جانتے تھے کہ یہ بزرگوار اردو کے لیے وقف ہیں۔ اردو ان کی اور وہ اردو کے ہیں۔ اس لیے یہ لوگ انھیں "اردو کا بڈھا" کہتے تھے اور اس میں شک نہیں کہ یہ سچ تھا۔

مولوی عبدالحق کے کارنامے ہمہ جہتی ہیں۔ انھوں نے اردو کی بہت سی نادر و نایاب کتابوں کو جو مخطوطوں کی شکل میں تھیں اور جن کے ناپید ہو جانے کا قوی اندیشہ تھا، ڈھونڈ ڈھونڈ کے نکالا، تحقیقی مقدمات کے ساتھ شایع کیا، بہت سے تنقیدی مضامین لکھے، خطبات، پیش کیے۔ ان کاموں کے علاوہ ایک کام انھوں نے اور کیا جس نے اردو ادب میں ان کا نام اَمر کر دیا وہ کام ہے مرقع نگاری یا خاکا نگاری۔

مرقع نگاری

مرقع نگاری سے مُراد ہے تصویر کشی۔ مصوّر رنگوں سے تصویر بناتا ہے، بُت گر پتھر میں مُورت تراش دیتا ہے۔ ادیب لفظوں سے ایسی چلتی پھرتی اور منہ بولتی تصویر بناتا ہے کہ وہ مصوّر و بُت گر کو مات دے دیتی ہے۔ فن کار خاکے کے ذریعہ بہت بڑا کارنامہ انجام دیتا ہے۔ وہ مُردے میں جان ڈال دیتا ہے۔ جس شخص کا خاکا

کسی بلند پایہ ادیب نے لکھ دیا یوں سمجھیے کہ اس نے آب حیات پی لیا۔ پھر اس شخص کے لیے یہ بھی شرط نہیں کہ وہ بڑا آدمی ہو۔ بہت معمولی شخصیتوں کے خاکے لکھے گئے اور انھیں ابدی زندگی مل گئی۔

شخصیت نگاری دراصل مولوی عبدالحق کا پسندیدہ مشغلہ تھا۔ جب کسی شخصیت کو یاد کرنے کا موقع ملتا وہ اس کے بارے میں کچھ لکھ دیتے۔ یہ کام کسی طے شدہ منصوبے کے تحت نہیں ہوا۔ اس لیے ان کے خاکوں میں یکسانیت نہیں۔ دراصل خاکا اور سوانح ایک دوسرے کے بہت نزدیک ہیں اور عموماً اس طرح گتھ جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا کرنا محال ہو جاتا ہے۔ سوانحی مضمون میں صاحب سوانح کے بارے میں ضروری معلومات فراہم کی جاتی ہے۔ عموماً اہم تاریخیں بھی درج کی جاتی ہیں جبکہ خاکا کسی شخصیت کے صرف چند پہلوؤں سے سروکار رکھتا ہے اور غیر رسمی انداز میں کسی شخصیت کے چہرے سے نقاب اٹھاتا ہے۔

مولوی صاحب نے شخصیات سے متعلق جو مضامین لکھے ہیں ان میں سے بعض سوانح نگاری کے ذیل میں آتے ہیں کیونکہ ان میں شخصیت سے متعلق مواد پر زیادہ توجہ کی گئی ہے۔ بعض خاکا نگاری کی تعریف پر پورے اترتے ہیں مگر کچھ ایسے بھی ہیں جو ان دونوں کے بیچ کی کڑی ہیں۔ مطلب یہ کہ معلومات بھی پیش کی گئی ہے اور شخصیت کے بارے میں ذاتی تاثرات بھی بیان کیے گئے ہیں۔

چند ہم عصر مولوی عبدالحق کے اٹھارہ خاکوں کا مجموعہ ہے۔ یہ خاکے انھوں نے مختلف اوقات میں لکھے اور شایع بھی ہوئے۔ ان کے ہونہار شاگرد شیخ چاند نے ان کو یکجا کرکے "چند ہم عصر" کے نام سے کتابی شکل میں شایع کر دیا۔ ان خاکوں میں سب سے طویل خاکا تو سرسید کا ہے جسے بیک وقت خاکا بھی کہا جاسکتا ہے اور

مضمون بھی۔ عبدالحق نے محمڈن اینگلو اورینٹل کالج علی گڑھ میں اس وقت تعلیم پائی جب سرسید حیات تھے اور کالج کے جملہ امور کی نگرانی خود کرتے تھے۔

چند ہم عصر میں مولانا محمد علی کا خاکا بھی موجود ہے جو ایک سیاسی رہنما تھے۔ حالی اور امیر مینائی کے خاکے بھی نظر آتے ہیں۔ یہ دونوں اردو کے نام ور شاعر گزرے ہیں۔ محسن الملک اور وحید الدین سلیم پر بھی مولوی صاحب نے قلم اٹھایا ہے لیکن قابل ذکر بات یہ ہے کہ دو گمنام شخصیتوں کے خاکے پیش کرکے مصنف نے انھیں امر کردیا۔ یہ ہیں نور خاں اور نام دیو مالی۔ ان دونوں کو مولوی صاحب نے بہت قریب سے دیکھا اور ان میں ایسی خوبیاں پائیں کہ قلم اٹھانے پر مجبور ہو گئے۔ اس طرح یہ ثابت ہو گیا کہ انسان کتنا ہی معمولی اور گمنام کیوں نہ ہو، اگر اس میں قابل ذکر اوصاف موجود ہیں تو وہ یقیناً کسی خاکے کا موضوع بن سکتا ہے۔

نور خاں کے خاکے کا عنوان ہے "گدڑی کا لعل" اور اس میں شک نہیں کہ عنوان صاحب خاکا کے حسب حال ہے۔ نور خاں ایک غریب خاندان سے تعلق رکھتے تھے مگر ان میں وہ خوبیاں تھیں جو لعل کو بیش قیمت بنادیتی ہیں۔ خاکے کی تمہید میں فرماتے ہیں :

> "لوگ بادشاہوں اور امیروں کے قصیدے اور مرثیے لکھتے ہیں، نام ور اور مشہور لوگوں کے حالات قلمبند کرتے ہیں۔ میں ایک غریب سپاہی کا حال لکھتا ہوں۔ اس خیال سے کہ شاید کوئی پڑھے اور سمجھے کہ دولت مندوں، امیروں اور بڑے لوگوں ہی کے حالات لکھنے اور پڑھنے کے قابل نہیں ہوتے بلکہ غریبوں میں بھی بہت سے ایسے ہوتے ہیں کہ ان کی زندگی ہمارے لیے سبق آموز ہو سکتی ہے۔ انسان کا بہترین مطالعہ انسان ہے اور انسان ہونے میں امیر غریب کا کوئی فرق نہیں ہے۔"

اس کے بعد نور خاں سے متعلق بہت سے دلچسپ واقعات لکھے ہیں۔ وہ

ایک بے ریا انسان تھے۔ مصلحت، موقع شناسی اور دور اندیشی ان کی سرشت میں تھیں ہی نہیں۔ وہ بہت صاف گو اور بے باک تھے۔ موقع محل کی نزاکت کو سمجھے بغیر جو کچھ منہ میں آتا بلا تامل کہہ دیتے تھے۔ بے شک یہ ان کی خوبی تھی مگر آج کی موقع پرست دنیا میں ایسے آدمی کو نادان کے سوا اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ نور خاں کو اپنی اس عادت کا تاوان اکثر بھگتنا پڑا۔

ان کے ایک افسر اپنا گھوڑا فروخت کرنا چاہتے تھے۔ خریدار نے نور خاں کی رائے مانگی۔ انھوں نے گھوڑے کے سارے عیب بے کم و کاست بیان کر دیے۔ اس کی پاداش میں ملازمت سے ہاتھ دھونے پڑے۔ وائسرائے لارڈ کرزن قلعے میں داخل ہوئے۔ نور خاں وہاں تعینات تھے۔ لارڈ صاحب نے سگریٹ سلگایا تو نور خاں نے ٹوک دیا کہ یہاں سگریٹ پینے کی اجازت نہیں۔ سارے افسروں کے چہرے فق ہو گئے مگر نور خاں کی کمان سے تیر نکل چکا تھا۔ اس خاکے کا اختتام ایسے دلکش انداز میں ہوتا ہے کہ نور خاں کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے اور ہر دل اُن جیسا بننے کا آرزو مند ہو جاتا ہے۔ فرماتے ہیں :

> ''وہ حساب کے کھرے، بات کے کھرے، دل کے کھرے تھے۔ وہ مہر و وفا کے پتلے اور زندہ دلی کی تصویر تھے۔ ایسے نیک نفس، ہمدرد، مرنج و مرنجاں اور وضع دار لوگ کہاں ہوتے ہیں! ان کے بڑھاپے پر جوانوں کو رشک آتا تھا اور ان کی مستعدی کو دیکھ کر دل میں امنگ پیدا ہوتی تھی۔ ان کی زندگی بے لوث تھی اور ان کی زندگی کا ہر لمحہ کسی نہ کسی کام میں صرف ہوتا تھا۔ مجھے وہ اکثر یاد آتے ہیں اور یہی حال ان کے دوسرے جاننے والوں اور دوستوں کا ہے اور یہ ثبوت ہے اس بات کا کہ وہ کیسا اچھا آدمی تھا۔ قومیں ایسے ہی لوگوں سے بنتی ہیں۔ کاش ہم میں بہت سے نور خاں ہوتے!''

خاکے کا یہی منشا بھی ہے کہ جس کا خاکا لکھا جائے اس کی کمزوریوں سے بھی ہم واقف ضرور ہو جائیں مگر ان کمزوریوں کے باوجود ہم اسے چاہنے لگیں۔

نام دیو مالی کا خاکا تو ایسا ہے کہ آج تک اردو میں اتنے معمولی انسان پر اتنا اچھا خاکا نہیں لکھا جاسکا۔ رشید احمد صدیقی نے کندن چپراسی کا خاکا لکھا ہے مگر وہ اس رتبے کو نہیں پہنچتا۔ نام دیو مالی ایک نہایت معمولی انسان تھا۔ ذات کا ڈھیڑ تھا۔ اس ذات کو بہت حقیر سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مولوی صاحب انسانوں کے درمیان اس اونچ نیچ کے قائل نہیں۔ وہ اس تفریق کو مصنوعی خیال کرتے ہیں۔ ان کی رائے ہے کہ "سچائی، نیکی اور حسن کسی کی میراث نہیں۔ یہ خوبیاں نیچی ذات والوں میں بھی ایسی ہی ہوتی ہیں جیسی اونچی ذات والوں میں۔"

نام دیو میں بہت سی خوبیاں تھیں۔ مثلاً خدمت خلق کا جذبہ اس میں بے حد تھا مگر اس کی جفاکشی اور فرض شناسی نے مولوی صاحب کو خاص طور پر متاثر کیا۔ وہ کسی طرح کے صلہ و ستائش کا طلب گار نہ تھا۔ اسے تو بس اپنے کام سے عشق تھا۔ وہ ہر وقت پودوں کی نگہداشت میں لگا رہتا تھا۔ پیڑ پودوں کو اپنی اولاد کی طرح چاہتا تھا اور انھیں سرسبز و شاداب دیکھ کر باغ باغ ہو جاتا تھا۔ ایک دن اپنے کام میں مشغول تھا کہ شہد کی مکھیوں نے حملہ کر دیا۔ اور مالی تو بھاگ کر ادھر ادھر چھپ گئے مگر اسے خبر بھی نہ ہوئی۔ مکھیوں نے اتنا کاٹا کہ اس نے وہیں دم توڑ دیا۔ مولوی صاحب کا درست ارشاد ہے کہ وہ مرا نہیں شہید ہوا۔ فرماتے ہیں :

> "جب کبھی مجھے نام دیو کا خیال آتا ہے تو میں سوچتا ہوں کہ نیکی کیا ہے اور بڑا آدمی کسے کہتے ہیں! ہر شخص میں قدرت نے کوئی نہ کوئی صلاحیت رکھی ہے۔ اس صلاحیت کو درجۂ کمال تک پہنچانے میں ساری نیکی اور بڑائی ہے۔ درجۂ کمال تک نہ کبھی کوئی پہنچا ہے، نہ پہنچ سکتا ہے۔ لیکن وہاں تک پہنچنے کی کوشش میں انسان انسان بنتا ہے، یہ سمجھو کندن ہو جاتا ہے۔ حساب کے دن جب اعمال کی جانچ پڑتال ہوگی، خدا یہ نہیں پوچھے گا کہ تو نے کتنی اور کس کی پوجا پاٹ یا عبادت کی۔ وہ کسی کی عبادت کا محتاج نہیں۔ وہ پوچھے گا تو یہ پوچھے گا کہ میں نے جو استعداد تجھ میں ودیعت کی تھی اسے کمال تک

پہنچانے اور اس سے کام لینے میں تو نے کیا کیا اور خلق اللہ کو اس سے کیا
فیض پہنچایا۔ اگر نیکی اور بڑائی کا یہ معیار ہے تو نام دیو نیک بھی تھا اور بڑا
بھی۔ تھا تو ذات کا ڈھیڑ پر اچھے اچھے شریفوں سے زیادہ شریف تھا۔"

اوپر دو خاکوں کا تفصیل کے ساتھ تعارف کرایا گیا۔ اب چند اہم خاکوں کا اختصار کے ساتھ ذکر کیا جائے گا۔ کامیاب خاکا اسے کہا جاتا ہے جس میں خوبیوں کے ساتھ اس شخصیت کی خامیوں کا ذکر بھی کیا جائے مگر اس طرح کہ اس سے نفرت کا جذبہ بیدار نہ ہو' احترام برقرار رہے۔ البتہ ہم یہ ضرور محسوس کریں کہ کاش اس شخصیت میں یہ خامیاں بھی نہ ہوتیں۔

سید علی بلگرامی کی مولوی صاحب کے دل میں بڑی عزت تھی اور حقیقت یہ ہے کہ وہ بہت سی خوبیوں کے مالک تھے۔ عالم' فاضل ہونے کے علاوہ وہ بہت علم دوست' نیک نفس اور بے ریا انسان تھے۔ ضرورت مندوں کی مدد سے وہ کبھی نہ ہچکچاتے تھے۔ ان ساری خوبیوں کا ذکر کرنے کے ساتھ مولوی صاحب ان کی خامیوں کی طرف اشارہ کرنے سے بھی نہیں ہچکچاتے۔ ملاحظہ فرمائیں :

"مرحوم میں ایک بڑا نقص یہ تھا کہ وہ متلون مزاج تھے اور بعض اوقات خود
غرض لوگوں کے بہکانے سے بھٹک جاتے تھے یا حب جاہ میں ایسی باتیں
کر گزرتے تھے جو ان کی شان کے شایاں نہ ہوتی تھیں۔"

مولانا محمد علی کی شخصیت عجیب و غریب تھی۔ بڑی خوبیوں کے مالک تھے۔ خدا نے جن صلاحیتوں سے انھیں نوازا تھا ان سے نہ خود فائدہ اٹھا سکے نہ قوم کو کوئی فائدہ پہنچا سکے۔ ان میں برداشت و تحمل کی کمی تھی۔ مزاج میں بے حد تلون تھا۔ ذرا سی بات پر آگ بگولا ہو جاتے تھے۔ ان کی شخصیت میں تضاد بھی بے پناہ تھا۔ مولوی عبدالحق نے انھیں کوہ آتش فشاں سے تشبیہ دیتے ہوئے لکھا ہے :

"وہ آزادی کا دل دادہ اور جبر و استبداد کا پکا دشمن تھا لیکن اگر کبھی اس کے ہاتھ میں اقتدار آجاتا تو وہ بہت جابر اور مستبد ہوتا۔ وہ محبت و مروّت کا پتلا تھا اور دوستوں پر جان نثار کرنے کے لیے تیار رہتا تھا لیکن ذرا سی بات پر اس قدر آگ بگولا ہو جاتا تھا کہ دوستی اور محبت طاق پر دھری رہ جاتی تھی۔ دوست بھی اس کے جاں نثار اور فدائی تھے لیکن اس طرح بچتے تھے جیسے آتش پرست آگ سے بچتا ہے۔"

سر سید سے مولوی عبدالحق کا گہرا تعلق رہا تھا اور سچ تو یہ ہے کہ انھی کے قدموں میں بیٹھ کر مولوی صاحب نے لکھنا سیکھا تھا۔ سر سید نے جب کالج یونیفارم کے بارے میں فیصلہ کیا تو تین کوٹ سلوائے۔ ایک اپنے لیے، ایک اپنے پوتے کے لیے اور تیسرا عبدالحق کے لیے۔ کوٹ کے کالر پر کالج کا مونوگرام تھا جس پر مدرستہ العلوم لکھا تھا۔ عبدالحق یونیفارم پہن کر کھڑے ہوئے تو سر سید نے اٹھ کر انھیں سلام کیا۔ دراصل یہ سلام کالج یونیفارم کو تھا۔ یہ اور اس طرح کے بہت سے اہم واقعات عبدالحق نے سر سید کے خاکے میں تحریر کیے ہیں۔ یہ خاکا بھی ہے اور معلوماتی مضمون بھی۔

محسن الملک کی داد و دہش کا ذکر کرکے عبدالحق نے یہ ثابت کیا ہے کہ وہ واقعی قوم کے محسن تھے۔ ان میں پارس پتھر کی صفت تھی کہ جو چھوا وہ خالص سونا بن گیا۔ مولوی چراغ علی کم سخن تھے، اعلا ذہن کے مالک تھے اور مطالعے کے ایسے شوقین تھے کہ بیت الخلا میں بھی پڑھنے سے نہ چوکتے تھے۔ حالی ایک دردمند دل کے مالک تھے۔ شرافت ان کے رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے تھی۔ مولوی وحیدالدین سلیم نے ساری زندگی علم و ادب کی خدمت میں بسر کردی۔

مولوی عبدالحق کے یہ خاکے بہت سی شخصیتوں کی اس طرح تصویر کھینچتے ہیں کہ ہمیں ان سے گہرا انس ہو جاتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ہم کبھی نہ کبھی ان

کے ساتھ رہ چکے ہیں۔ یہ خاکے ہمارے ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہیں۔

سادگی بیان بقول عبدالحق نثر کی بہت بڑی خوبی ہے۔ خاکا جس صنف ادب کے بہت نزدیک ہے وہ فکشن ہے اور فکشن کے لیے ضروری ہے کہ زبان سادہ اور عام فہم ہو تا کہ قاری کی توجہ واقعات پر مرکوز رہے۔ خاکا نگاری میں بھی اسی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہاں بھی سادہ و سہل زبان ہی موزوں ہے۔ یوں بھی مولوی صاحب آسان زبان کے قائل تھے۔ انھوں نے بار بار اس پر زور دیا کہ زبان ادائے خیال کا وسیلہ ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ ہمارے خیالات و احساسات دوسروں تک پہنچائے جاسکیں۔ پُر پیچ عبارت سے انھیں نفرت تھی۔ عربی فارسی کے نامانوس ثقیل الفاظ کا استعمال انھیں ناپسند تھا۔ ان کی رائے تھی کہ "اگر دنیا کے مقبول ترین ادیبوں کی فہرست تیار کی جائے تو پتا چلے گا کہ بیشتر یہ عزت صرف انھی کو ملی جنھوں نے اپنے خیالات آسان اور شگفتہ زبان میں ادا کیے ہیں۔"

مولوی عبدالحق نے خاص طور پر ان خاکوں میں جو انداز بیان اختیار کیا وہ سادہ و سہل ہونے کے ساتھ ساتھ رعنائی اور تاثیر سے لبریز ہے۔ نثر میں بے جا بناو سنگھار سے انھوں نے ہمیشہ پرہیز کیا لیکن اسے دلکش بنانے کی بھرپور کوشش کی۔

دل میں خلوص، خیال میں صداقت، موضوع پر گرفت اور لفظوں پر قابو ہو تو خود مولوی عبدالحق کے الفاظ میں فکر یوں موتی کی طرح صفحۂ کاغذ پر ڈھلک جاتی ہے۔

☆☆☆☆☆

IHSAN UL HAQ ← ★★★ → B.S-URDU

ڈراما انارکلی کا تنقیدی مطالعہ

ہمارے ادب میں اسٹیج ڈراما پوری طرح قدم جما نہیں سکا اور جب جمنے کے کچھ آثار پیدا ہوئے تو ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کا دور دورہ ہو گیا۔ ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن کے انداز الگ اور طریقے جداگانہ ہیں مگر یہاں بھی ڈرامے کا ہی کسی حد تک بدلا ہوا روپ نظر آتا ہے۔

اردو میں جتنے ڈرامے لکھے گئے اور کامیابی کے ساتھ اسٹیج پر پیش بھی کیے گئے وہ آج بھولی بسری کہانی بن چکے ہیں مگر انارکلی آج بھی روشنی کے مینار کی طرح سربلند ہے حالانکہ اس کی تصنیف پر تقریباً پون صدی کی مدت گزر چکی ہے۔ یہ پہلی بار ۱۹۳۱ء میں شائع ہوا۔ اس وقت سے اب تک اس کی مقبولیت میں کمی نہیں آئی۔

انارکلی کی کہانی بہت مختصر سی ہے۔ مغل شہنشاہ اکبر کی کنیزوں میں ایک نہایت حسین اور رقص و موسیقی کی ماہر کنیز کا اضافہ ہوتا ہے جو انارکلی کے نام سے شہرت پاتی ہے۔ شہزادہ سلیم اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ خود اکبر بھی اسے بہت پسند کرتا ہے۔ انارکلی سے پہلے ایک اور کنیز دل آرام توجہ کا مرکز تھی۔ دل آرام انارکلی سے جلنے لگتی ہے۔ یہ جلن دہکتی آگ میں بدل جاتی ہے جب ایک روز وہ شہزادہ سلیم اور انارکلی کو تنہائی میں ملتے دیکھ لیتی ہے۔ آخر کار وہ انتقام پر کمربستہ ہو جاتی ہے۔ عاشق و معشوق کی بدقسمتی کہ دل آرام کو جلد ہی اس کا موقع بھی مل جاتا ہے۔

شاہی محل میں ایک جشن کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ سجاوٹ کا کام دل آرام کو دیا جاتا ہے۔ اکبر کی نشست کے سامنے وہ ایک بڑا آئینہ اس طرح لگوا دیتی ہے کہ جلسہ گاہ کا پورا منظر اس میں دکھائی دے۔ انارکلی رقص کرتی ہے۔ تھک کر وہ پانی

مانگتی ہے۔ دل آرام کی سازش مکمل تھی۔ اسے نشہ آور عرق پلادیا جاتا ہے۔ اب وہ رقص کرتی ہے تو بالکل بے خودی کے عالم میں اور شہزادے کے نزدیک پہنچ کر عجیب عجیب حرکتیں کرنے لگتی ہے۔ دل آرام بادشاہ کو آئینے کی طرف متوجہ کردیتی ہے۔

بادشاہ غضب ناک ہو کر انار کلی کو قید میں ڈلوادیتا ہے۔ شہزادہ اسے قید سے آزاد کرا کے کہیں دور لے جانے کا پروگرام بناتا ہے۔ بادشاہ کو خبر ہو جاتی ہے اور وہ اسے دیوار میں زندہ چنوادیتا ہے۔

اصلی یا نقلی؟ یہ سوال بار بار پوچھا جاتا رہا ہے لیکن آج تک اس کا فیصلہ کُن جواب نہیں دیا جاسکا۔ کوئی کہتا ہے سلیم اور انار کلی کی داستان عشق ایک حقیقت ہے کوئی کہتا ہے یہ من گھڑت قصہ ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ صرف فرضی کہانی ہے۔ اس زمانے کی کتابوں میں کہیں اس کا ذکر نہیں ملتا۔ خود جہانگیر یعنی سلیم صاحب قلم بھی تھا۔ اس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری (تزک جہانگیری) میں اپنے عہد کے اہم واقعات بڑی بے باکی سے بے کم و کاست تحریر کردیے ہیں۔ وہاں اس کی طرف کوئی ہلکا سا اشارہ بھی نہیں ملتا۔

دراصل اس قصے نے زیادہ شہرت اس لیے پائی کہ لاہور میں مال روڈ پر سینٹرل سکریٹریٹ کے احاطے میں سفید رنگ کی ایک ہشت پہلو عمارت آج بھی موجود ہے جسے انار کلی کا مقبرہ کہا جاتا ہے۔ تعویذ سے پتا نہیں چلتا کہ یہ کس کی قبر ہے لیکن خدا تعالیٰ کے توصیفی ناموں کے نیچے "مجنوں سلیم اکبر" کُندہ ہے۔ مگر چھان بین اور عقل سلیم یہ اشارہ کرتے ہیں کہ نہ تو یہ مجنوں شہزادہ سلیم بن اکبر ہے اور نہ یہ مقبرہ انار کلی کا۔

خیر اگر یہ قصہ سچا ہے تو خدا تعالیٰ ان پاک طینت عاشقوں کو اپنے جوارِ رحمت میں جگہ دے اور اگر فرضی ہے تو ڈراما انار کلی میں اصلیت کا رنگ بھر کے

ڈراما نگار نے جس طرح ایک لافانی شاہکار تخلیق کیا ہے وہ قابل ستائش ہے۔

شاہی محل کی فضا پورے ڈرامے میں جلوہ گر ہے۔ مغل شہنشاہوں کی شان و شوکت، اکبر کا طنطنہ، لہو و لعب میں شہزادے کی دلچسپی، حسین کنیزوں کی عشوہ طرازیاں، سازشی ماحول، باہمی رشک و رقابت۔۔ مختصر یہ کہ شاہی محل کے مکمل ماحول کی زندہ تصویر اس ڈرامے میں نظر آتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ محل کا یہ سارا نقشا ڈراما نگار کے ذہن کی اختراع ہے مگر ذرا دیر کو بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ سب کچھ فرضی ہے۔ ہم اپنی دنیا سے نکل کے ایک عظیم الشان مغل تاجدار کی محل سرا میں جا پہنچتے ہیں۔

پلاٹ کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو انارکلی ایک کامیاب ڈراما ہے۔ شروع سے آخر تک تمام واقعات کو اس طرح ایک لڑی میں پرو دیا گیا ہے کہ قصہ پوری طرح مربوط ہو جاتا ہے۔ انارکلی سے پہلے اردو ڈراما میں دوہرے پلاٹ اکثر ملتے ہیں مگر ان کی خامی یہ ہے کہ ضمنی پلاٹ مرکزی پلاٹ میں عموماً پوری طرح پیوست نہیں ہوپاتا اور اسے الگ کر دیا جائے تو مرکزی قصے پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ لیکن انارکلی میں زعفران اور ستارہ کا جو ضمنی قصہ ہے وہ اصل قصے سے اس طرح گتھ گیا ہے کہ الگ کرنا محال ہے۔

وحدت ثلاثہ (THREE UNITIES) بھی کسی ڈرامے کے پلاٹ کو مستحکم کرنے میں مددگار ہوتی ہیں۔ ایکٹ اور مناظر کی تقسیم پر ڈراما نگار نے خاص توجہ کی ہے جس سے ڈرامے میں حسن اور تناسب پیدا ہو گیا ہے۔ پورے ڈرامے میں کل تیرہ مناظر ہیں۔ چار سلیم کے ایوان کے، ایک زنداں کے اندر کا، دوسرا زنداں کے باہر کا اور سات قلعے کے مختلف حصوں کے۔ مطلب یہ کہ تمام منظر شاہی قلعے کے اندر

کے ہیں۔ اس طرح ڈرامے میں وحدت مکاں (UNITY OF PLACE) یعنی اتحاد مقام موجود ہے۔

یہ ڈراما وحدت زماں (UNITY OF TIME) کی شرط بھی پوری کرتا ہے۔ شروع سے آخر تک چوبیس گھنٹے سے زیادہ کا عرصہ ہے۔ بیچ بیچ میں مناسب وقفے دیے گئے ہیں اور پورے عمل کو پیش کرنے کے لیے جتنا وقت درکار تھا وہی دکھایا گیا ہے۔

ڈرامے میں واقعات کی بھرمار نہیں۔ عمل سے زیادہ ذہنی کشمکش دکھائی گئی ہے۔ مرکزی کرداروں کے ذہن میں ایک تناؤ کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ اس سے وحدت عمل (UNITY OF ACTION) کی شرط بھی پوری ہو جاتی ہے۔ ارسطو نے ان تینوں وحدتوں کو ڈرامے کی کامیابی کے لیے ضروری بتایا ہے لیکن ان کی پابندی دشوار ہے اور کم ڈراموں میں کی جاسکی ہے۔

کردار نگاری کی کسوٹی پر پرکھا جائے تو یہ ڈراما اس پر اور بھی کھرا اترتا ہے۔ تاج انسانی نفسیات کا گہرا علم رکھتے ہیں اور ڈرامے کے کرداروں کے ذہنوں میں جو کشمکش جاری ہے اسے ایسی مہارت کے ساتھ پیش کرتے ہیں کہ کرداروں میں جان پڑ جاتی ہے۔

ڈرامے کے اہم کردار ہیں انارکلی، دل آرام، شہزادہ سلیم، شہنشاہ اکبر، ثریا اور بختیار۔

انارکلی ڈرامے کا مرکزی کردار ہے کیونکہ یہ ڈراما اسی کے عشق اور اس عشق میں جان نچھاور کردینے کی داستان ہے۔ پندرہ سولھا سال کی حسین، نازک اندام کنیز جسے حسن و نزاکت کے سبب شہنشاہ اکبر نے انارکلی نام عطا کیا۔ اس کا بھولاپن، فطری شرم و حیا، محبت میں چپ چاپ مرمٹنے کی ادا ہر دل کو اپنا گرویدہ بنالیتی ہے۔ وہ کم آمیز اور کم گو ہے۔ اسے اپنی ماں سے جو کچھ کہنا ہے وہ اس سے

نہیں کہہ پاتی بلکہ خود کلامی کے انداز میں اپنے آپ سے کہہ دیتی ہے۔ سُنیے "تم نہیں سمجھ سکتیں، میری اماں، تم نہیں سمجھ سکتیں۔ جو کنیز بننے کو پیدا ہوئی ہو وہ پھر کیوں خوش ہو۔ وہ تو محبت میں جل مرنے سے بھی ڈرتی ہے۔ وہ تو ایک شہزادے کی طرف اس ڈر کے مارے نظر بھی نہیں اٹھاتی کہ کہیں اس کی آنکھوں میں محبت نہ دیکھ لے۔"

وہ دل آرام کی سازش کا شکار ہو جاتی ہے۔ چپ چاپ قید و بند کی سزا جھیلتی ہے اور آخر کار دیوار میں زندہ چُن دی جاتی ہے۔

دل آرام محل کی ایک اور حسین کنیز ہے جو حسد کی آگ میں جلتی ہے مگر وہ صرف خود ہی نہیں جلتی دو پیار کرنے والوں اور ان سے دلی تعلق رکھنے والوں کو بھی جھلسا دیتی ہے۔ وہ ہے تو کنیز مگر اس کے حوصلے اتنے بلند ہیں کہ ملک پر حکمرانی کے خواب دیکھتی ہے اور اپنے خوابوں کو پورا کرنے کے لیے زبردست سازش کرتی ہے۔ ایک موقعے پر وہ کہتی ہے "ناگن کی دُم پر کوئی پاؤں رکھ دے تو وہ کیا کرتی ہے۔" اور دل آرام سچ مچ انارکلی کو ڈس لیتی ہے۔

دل آرام حسین ہونے کے علاوہ ذہین اور حاضر جواب بھی ہے۔ اس میں خود اعتمادی بھی غضب کی ہے۔ وہ موقع شناس اور موقع پرست ہے۔ ڈرامے کا یہ کردار بہت زندہ اور متحرک ہے۔

انارکلی اور دل آرام دونوں کی رگ و پے میں محبت سرایت کیے ہوئے ہے مگر دونوں میں کتنا فرق ہے۔ ایک محبت کے لیے جان دے دیتی ہے، دوسری محبت کے لیے جان لے لیتی ہے۔

تاج نے شہنشاہ اکبر کا کردار ایسے سلیقے اور ایسی توجہ سے تخلیق کیا ہے کہ وہ اپنی پُروقار شخصیت اور اپنے شاہانہ طمطراق کے ساتھ ہماری آنکھوں کے آگے جی اٹھتا ہے۔ وہ فولادی عزائم رکھنے والا انسان ہے۔ اس نے کسی کے آگے جھکنا نہیں سیکھا، کسی سے ہار ماننا نہیں جانا۔ سلیم کی ماں چاہتی ہے کہ باپ اپنے بیٹے کی نادانی

کو نظر انداز کردے تو وہ کہتا ہے "یہ تم مجھ سے کہہ رہی ہو! جلال الدین سے! جس نے اس عمر میں دنیا کی گستاخ نظروں کو جھکنا سکھادیا تھا۔"

لیکن آخر میں ہم اکبر کا بالکل دوسرا ہی روپ دیکھتے ہیں۔۔ ایک شکست خوردہ باپ کا۔ اس کی خواہش ہے کہ اس کا شیخو (سلیم) ایک بار اس کے سینے سے چمٹ جائے۔ ایک بار اسے باپ کہہ کے 'ابا کہہ کے' پکار لے پھر چاہے اس کے سینے میں خنجر ہی کیوں نہ اتار دے۔

نامراد باپ کی یہ تصویر ڈراما دیکھنے یا پڑھنے والے چشم پُرنم کے بغیر نہیں دیکھ سکتے۔

سلیم جو آگے چل کر شہنشاہ جہانگیر کے نام سے ہندوستان کی تاریخ میں جانا گیا' اکبر کا اکلوتا بیٹا ہے اور اکبر اسے پیار سے شیخو کہتا ہے۔ باپ کی خواہش ہے کہ تخت و تاج کا وارث صاحبِ جاہ و جلال بادشاہ بنے اور ملک کی حدود کو وسعت دے مگر اسے اپنی محبت کے آگے سب ہیچ نظر آتا ہے۔ اس کی رائے ہے کہ "نجس تھی وہ ساعت جب تیرہ بختی نے مجھے دودمان مغلیہ کا ولی عہد کردیا۔"

انار کلی کی موت کا صدمہ اس کی زبان سے یہ مکالمے ادا کراتا ہے "شیخو کا کوئی باپ نہیں۔ وہ مرچکا۔ تم ہندوستان کے شہنشاہ ہو۔ تم قاتل ہو۔ انار کلی کے قاتل۔ سلیم کے قاتل۔ تمہاری پیشانی پر خون کی مہریں ہیں۔"

بختیار سلیم کا جاں نثار اور وفادار دوست ہے۔ صاحب فہم اور سلیم کا نبض شناس ہے کیونکہ دونوں کا بچپن ساتھ گزرا ہے۔ وہ ہمیشہ سلیم کو صحیح مشورہ دیتا ہے۔ اس کی رائے ہے کہ سلیم کو باپ کی بات مان لینی چاہیے لیکن نہ وہ سلیم کو اس پر آمادہ کرسکتا ہے' نہ حالات کا رُخ موڑ سکتا ہے۔

ثریا تیرہ سال کی ایک شوخ و شنگ حسینہ ہے۔ یہ انار کلی کی بہن ہے اور ایک ذہین لڑکی ہے۔ ڈرامے میں اس کا رول ضمنی سہی لیکن ہے بہت اہم۔ وہ انار کلی اور سلیم کے درمیان نامہ و پیغام پہنچانے کا کام کرتی ہے۔ اپنی بہن سے

اسے بے حد پیار ہے۔ اس کی خاطر وہ دل آرام جیسے شعلے سے ٹکرانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ انارکلی کی موت پر وہ بے حد جذباتی ہو جاتی ہے۔ نہ صرف سلیم بلکہ اکبر سے بھی بہت کچھ کہہ گزرتی ہے۔ ثریا اس ڈرامے کا ایک دلکش کردار ہے۔

تصادم ڈرامے کی بنیادی شرط ہے۔ اس کے بغیر ڈرامائی عمل وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ تاج نے اس تکنیک سے ڈرامے میں بہت کام لیا ہے۔ یہاں قدم قدم پر کرداروں کے درمیان شدید ٹکراؤ نظر آتا ہے۔ دل آرام شہزادے پر عاشق ہے، انارکلی سے پہلے وہ اکبر کی توجہ کا مرکز تھی۔ انارکلی نے دونوں کا التفات حاصل کرلیا۔ اس لیے دل آرام انارکلی سے ٹکراتی ہے۔ بہن کی خاطر ثریا اس کے مقابلے پر آجاتی ہے۔ اکبر انارکلی کو پیس ڈالنا چاہتا ہے اور آخر کار اسے دیوار میں زندہ چنوا دیتا ہے۔ اس کا ٹکراو شہزادہ سلیم سے بھی ہے۔ بے شک اس کے دل میں بیٹے کے لیے بے پناہ محبت ہے لیکن ٹکراو تو اس سے بھی ہو کر رہتا ہے۔

داخلی تصادم کی بھی کئی مثالیں ڈرامے میں موجود ہیں۔ اس تکنیک سے ڈرامے میں تہ داری اور شدت پیدا ہو گئی ہے۔ شہزادہ سلیم ذہنی کشمکش میں مبتلا ہے۔ محبت اس کے دل کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ باپ اسے امور سلطنت کی طرف لے جانا چاہتا ہے مگر جلد ہی محبت جیت جاتی ہے۔ انارکلی کو ایک طرف یہ احساس ہے کہ وہ صرف ایک کنیز ہے۔ اسے شہزادے کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے کا بھی حق نہیں مگر مشکل یہ ہے کہ وہ سلیم کو دیوانہ وار چاہتی ہے۔ ساری زندگی اس کے باطن میں عقل اور عشق کے درمیان جنگ ہوتی رہتی ہے۔

داخلی تصادم اور ذہنی کشمکش کی سب سے بڑی مثال اکبر ہے۔ اس کی ذات میں دو شخصیتوں کا سنگم ہے۔ وہ سلطنت کا تاجدار ہے۔ اسے عظیم و مستحکم دیکھنے کا خواہشمند ہے۔ اس کے علاوہ وہ ایک باپ بھی ہے جسے خدا نے بڑی منتوں اور

آرزوؤں کے بعد ایک بیٹا عطا کیا ہے۔ یہ دونوں حیثیتیں آپس میں ٹکراتی ہیں۔ بیٹے کی محبت پر وہ اصول قربان کرنے کو تیار نہیں لیکن اس کا انجام بہت دردناک ہوتا ہے۔ آخر کار اس کی شخصیت ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتی ہے اور اب ایک آرزو رہ جاتی ہے کہ بیٹا گلے سے لگ جائے اور ایک بار ابا کہہ کے پکار لے مگر یہ آرزو پوری نہیں ہوتی۔

علامت ادب میں وہ کام کرجاتی ہے جو عموماً لمبی چوڑی عبارتیں بھی نہیں کرپاتیں۔ اس سے معنویت پیدا ہوتی ہے اور تاثر میں گہرائی آجاتی ہے۔ تاج نے اس تکنیک سے خوب کام لیا ہے اور علامتوں کے سہارے مختلف کرداروں کی ذہنی کیفیت کو بڑی کامیابی کے ساتھ اُجاگر کیا ہے۔ انارکلی اپنی بہن ثریا کو بتاتی ہے کہ "میں نے اپنی ہرنی لیلیٰ کے پیروں میں گھنگھرو باندھ دیے تھے کہ وہ چلے اور گھنگھرو بجیں تو باقی تمام ہرنیاں چونک کر اسے دیکھنے لگیں اور وہ خوش ہو مگر اب--- گھنگھروؤں کی آواز سے وہ ٹھٹھک کر رہ جاتی ہے۔ اس کی آنکھوں میں اب وہ بات نہیں رہی کہ لیٹی ہے اور دور کے چشمے اور کہسار نظروں میں ہیں۔ ذرا ہلی اور سہم گئی۔ میں نے سہانی یاد بھی اس سے چھین لی۔" یہ ہے نمایاں ہونے کا انجام۔ لیلیٰ کے پردے میں انارکلی اپنی ذہنی کیفیت بیان کررہی ہے۔

شطرنج شہزادوں اور بادشاہوں کا پسندیدہ کھیل رہا ہے۔ محل میں جشن کے موقعے پر اکبر اور سلیم کے درمیان شطرنج کی بازی علامت نگاری کی بہترین مثال ہے۔ اس کھیل کے پردے میں ڈراما نگار کا اشارہ عشق و محبت کے اس کھیل کی طرف ہے جو محل میں جاری ہے اور جس میں شکست شہزادے کا مقدر ہے۔ آخری چال چلتے ہوئے اکبر اپنے بیٹے سے کہتا ہے :

"شیخو! جب خود چال چلو تو اس کے ساتھ دوسرے کی چال کا بھی خیال رکھا کرو--- ادھر دیکھو--- فیل، کشت!--- مات!!"

اور واقعی بدنصیب شیخو کو مات ہی تو ہو جاتی ہے۔

المیہ کے لیے ارسطو کے الفاظ میں یہ بات ضروری ہے کہ ہیرو اپنے اندر اعلا صفات رکھتا ہو' پسندیدہ عادات و اطوار کا مالک ہو۔ لیکن اس میں کوئی ایسی کمزوری ہو جو اس کے زوال کا باعث بن جائے۔ ناظرین جب ہیرو کو مصیبت میں دیکھیں تو اس کے غم میں شریک ہو جائیں۔

انارکلی ایک ایسا المیہ ہے جس میں ہم کسی ایک نہیں کئی کرداروں بلکہ تقریباً تمام کرداروں کو مبتلائے الم دیکھتے ہیں۔ حد یہ ہے کہ دل آرام جو اپنی سازش میں کامیاب ہو جاتی ہے' انجام اس کا بھی دردناک ہے۔ جس کے نزدیک آنے کے لیے اس نے طرح طرح کی چالیں چلیں وہ آخر کار اس سے بہت دور چلا جاتا ہے۔ غرض اس میں شک نہیں کہ انارکلی ایک بے حد پُراثر المیہ ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ المیہ ہے کس کا۔ انارکلی کا؟ شہزادہ سلیم کا؟ یا پھر اکبر کا؟

اس میں شک نہیں کہ یہ ڈراما انارکلی کے ناکام عشق کی داستان ہے۔ اس سے زیادہ دردناک انجام کیا ہو سکتا ہے کہ کسی نازک اندام حسینہ کو دیوار میں زندہ چنوا دیا جائے۔ ناظرین اس کے لیے روتے ہیں اور زار و قطار روتے ہیں۔ اس کی کمزوری کیا ہے؟ محبت۔ انسانی فطرت کے اس تقاضے کو کمزوری کا نام کیسے دیں۔ یہ کردار ارسطو کی کسوٹی پر پورا نہیں اترتا کیونکہ انارکلی کی بربادی کی ذمہ دار اس کی کوئی کمزوری نہیں۔ سلیم بھی محبت کا قصوروار ہے۔ آخر میں اس کی شخصیت ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے مگر ناظرین کو اس پر زیادہ ترس نہیں آتا۔

انارکلی آخر کس کا المیہ ہے؟ اس سوال کا جواب پانے کے لیے اب ہماری نظریں اکبر کی طرف اٹھتی ہیں۔ اکبر اعلا صفات کا مالک ہے۔ اس کی ذات میں بہت سی خوبیاں جمع ہیں۔ صاحب فہم و فراست ہے' حوصلہ مند ہے' اپنی سلطنت کے استحکام اور عظمت کے خواب دیکھتا ہے۔ اسے بلاشبہ ناظرین کا احترام حاصل ہے

لیکن اس کی شخصیت میں ایک کمزوری ہے۔ اس کی نظر میں سچی محبت کی کوئی قدر نہیں۔ بیٹے کے جذبات اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے۔ آخر وہ اپنے کیے کی سزا پاتا ہے۔ ایک بے گناہ کے خون سے اپنے ہاتھ رنگ لیتا ہے اور اپنے اکلوتے بیٹے کو اپنے ہاتھ سے کھو بیٹھتا ہے۔ انجام کار اس کا عزم و استقلال، شوکت و عظمت، شاہی دبدبہ و طمطراق۔۔۔ سب مٹی میں مل جاتے ہیں۔ آخر کار اس کا جو حال ہوتا ہے وہ اس مکالمے سے عیاں ہے :

> "خداوندا، کیا معلوم تھا یوں ہوگا۔ شیخو! میرے مظلوم بچے۔ میرے مجنون بچے! اپنے باپ کے سینے سے چمٹ جا۔۔۔۔ تو بھی آنسو بہا، میں بھی آنسو بہاؤں گا۔۔۔۔ اکبر شیخو کا باپ ہے، صرف باپ۔۔۔۔ وہ تیرا غلام ہے اور میرے جگر گوشے، غلاموں سے بھی غلطیاں ہو جاتی ہیں۔"

دیکھا آپ نے اکبر جس کے قدموں تلے زمین لرزہ براندام رہتی تھی، اپنی ایک کمزوری سے ایسی حالت کو پہنچ گیا جسے قابل رحم کہا جا سکتا ہے۔ انارکلی یقیناً اکبر اعظم کا المیہ ہے۔

انارکلی کا ادبی مقام

انارکلی کا ادبی مقام بہت بلند ہے۔ امتیاز علی تاج انارکلی کو ایک ڈرامے سے زیادہ ادبی شہکار بنانا چاہتے تھے اور اس کوشش میں وہ کامیاب بھی ہوئے۔ ڈرامے کا ایک ایک لفظ اپنی جگہ ایک ترشا ہوا ہیرا ہے۔ بعض جگہ تو ایسی نوک پلک سنواری ہے کہ نثر نثر نہ رہ کر شاعری کی حدوں میں داخل ہو گئی ہے۔ بے شک یہ نثر کا عیب ہے لیکن ڈرامے کی تاثیر میں اس سے اضافہ ہو گیا ہے۔

مکالمے

مکالمے ڈرامے کا سب سے اہم حصہ ہوتے ہیں۔ مکالموں کے سہارے ہی قصہ آگے بڑھتا ہے، انہی کے ذریعے کرداروں کے ذہن بے نقاب ہوتے ہیں۔ تاج نے مکالموں پر بطور خاص توجہ کی ہے اور بڑے دلکش مکالمے لکھے ہیں۔ ان مکالموں

میں وہ خود اس حد تک کھو گئے ہیں کہ ان کی طوالت کا بھی انھیں احساس نہیں رہا۔
انار کلی ڈرامے کے مکالمے کرداروں کے حسب حال ہیں۔ اکبر اعظم کے ایک ایک لفظ سے اس کا رعب، اس کا عزم و استقلال اور سخت گیری نمایاں ہے۔ سلیم رومان پسند ہے، ناعاقبت اندیش ہے، فراریت پسند ہے۔ اس کی زبان سے مکالمے بھی رومانی انداز کے ادا ہوتے ہیں۔

دل آرام، ثریا اور بختیار کے مکالمے ان کی شخصیتوں کے چہروں سے دھیرے دھیرے نقاب سرکاتے ہیں۔ انار کلی کے خوابناک فقروں سے اس کا بھولا پن آشکار ہوتا ہے۔ انار کلی کی موت کے بعد ثریا کی زبان سے جو مکالمے ادا ہوئے ہیں وہ اس کی ذہنی کیفیت کا پتا دے رہے ہیں۔۔ ملاحظہ فرمائیے :

"اُس سے؟ اور شہنشاہ تم سے نہیں۔ تم بچ جاؤ گے؟ آسمان نہ ٹوٹے، بجلیاں نہ گریں، زلزلے نہ اٹھیں؟ یہ چنگاری جسے دوزخ کی ہوائیں سُرخ کر رہی ہیں تم کو، تمہارے محلوں کو تمہاری سلطنت کو سب کو پھونک کر راکھ کر دے گی۔"

سچ تو یہ ہے کہ یہ مکالمے ہی ڈرامے کی دلکشی کا اصل راز ہیں۔

چند خامیاں بھی اس ڈرامے کے اندر موجود ہیں۔ سب سے بڑی خامی تو یہ ہے کہ اسے اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش نہیں کیا جا سکتا۔ کاٹ چھانٹ کے بعد بھی اس کی طوالت کو پانچ گھنٹے سے کم نہیں کیا جا سکتا۔ ناظرین سے اتنی برداشت کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ دوسری بات یہ کہ عمل یعنی ایکشن کی رفتار بے حد سُست ہے۔ کردار لمبے لمبے مکالمے ادا کرتے ہیں اور قصہ ٹھہرا ہوا سا لگتا ہے۔ خوبصورت مکالمے پیش کرنے کی دُھن میں مکالموں کو نامناسب حد تک طویل کر دیا گیا ہے۔

یہ عیب ایسے ہی ہیں جیسے چاند کے چہرے پر داغ۔ لیکن داغ چاند کے حسن کو کم تو نہیں کر سکتا۔